

301.143

ESZTÉTIKAI SZEMLE

ALAPITOTTA:

MITROVICS GYULA

SZERKESZTI:

BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ

VII. 1-2



BUDAPEST

1941

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLIA

ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

SZERKESZTI

BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ

MEGJELENIK ÉVENKINT NÉGY SZÁMBAN

ELŐFIZETÉSI ÁR 8 P, TAGOKNAK 6 P TAGSÁGI DIJ ELLENÉBEN JÁR

Kéziratok a szerkesztő címére: Budapest, XII. Pilsudszki-út 37. küldendők.
(Telefon: 15-55-42). — A Magyar Esztétikai Társaság csekkszámlája 39.326.
— Pénztáros: Thurzó-Nagy Árpád, Budapest, XI. Horthy Miklós-út 96.

TARTALOM:

TANULMÁNYOK:

Wälder Gyula: A történelmi stílusok érvényesülése a modern építészetben	1
Bernáth Aurél: Az absztrakt művészetek kora	15
Dénes Tibor: Esztétikai jegyzetek Henri Bergson művéhez	31
Angyal Endre: Megjegyzések a barokkról és a barokkellenességről	37

SZEMLE:

Mitrovics Gyula esztétikája. — Kristóf Gy.	52
Fritz Schmalenbach: Jugendstil. — Baumgarten S.	55
Kardos Tibor: Középkori kultúra, középkori költészet. — Dénes T.	56
Olasz szemle. — m. o.	59

A címlapot szoboszalai Mata János tervezte,

Szerkesztésért és kiadásért felelős: Baránszky-Jób László.
Baross-nyomda, Pestszentlőrinc, Üllői-út 117. Telefon: 345-826. ?

A történelmi stílusok érvényesülése a modern építészetben

Irta : Wälder Gyula

Az építészet téralkotó művészet, tereket, úgynevezett belső tereket alkot, melyek az élet szükségleteinek kielégítésére az emberek, élőlények hajlékául, intézmények és üzemek elhelyezésének céljára szolgálnak. Ezek a terek különböző anyagokból előállított különböző szerkezetek: falak, mennyezetek, tetők felhasználásával készülnek, így választódik el a belső tér a külvilágtól és alkot magának egy lezárt egységet, egy tömeget, mely tömeg adja az épületet.

Az épület lehet kitűnően megszerkesztve, a terek használhatósága szempontjából praktikusán megépítve, de ezek a tulajdonságai nem biztosítják azt, hogy az illető épület egyúttal építőművészi alkotás legyen. A műalkotás létesítéséhez nemcsak mérnöki tudásra van szükség, kell ahhoz építészti tudás, akarás, főleg pedig tehetség és alakító képesség.

Napjainkban találkozunk olyan felfogással, amely a szerkezet egyedülvalóságára esküszik és a feltétlenül szükséges szerkezethez való minden adalékot, díszítést, kiegészítést és járulékot kárhozat.

Nem tagadom, lehet nyersanyagokból és szerkezetekből is művészi alkotást létrehozni, ha az építész a szerkezeteket a szép és tetszetős arányok, az építészti rhytmus szolgálatába állítja, ha az épületet esztétikai törekvéssel, művészi akarással megszervezi, de nem látok értelmetlenséget abban, ha megjelenésükben nem tetszetős, alacsonyabb rendű anyagokat és szerkezeteket, tetszetős, nemesebb anyagokkal burkol, romlandóbb anyagokat tartósabb anyagokkal főd be és védi azokat az időjárás viszontagságaitól. Sőt mint építésznek az a meggyőződése, hogy ez a helyes eljárás s ez a dolgok rendje.

Ugyancsak helyesnek tartom azt, hogy ez a külső alakítás úgy történjen, hogy az a belső szerkezetet ne homályosítsa el, hogy ez az alakítás ne hamisítás, ha-

nem belső tartalomnak kifejezője, sőt hangsúlyozója legyen. A stílusok kifejlődése így ment végbe az idők folyamán, éppen azért engedjessék meg, hogy történelmi áttekintést végezzünk és egy kis sétát tegyünk az építéssel történetében.

Elsősorban figyeljük meg az anyag és a statikai erők által involált szerkezetek szerepét az építészeti stílusok kialakulásában. Az Ókor fő építési anyagai: a fa, a kő, a szárított és az égetett téglá.

A legrégebbi emberi tartózkodásra szolgáló terek a barlangok voltak, melyeknek a nyílásait kőlapokkal vagy egymásra rakott kövekből készült falakkal zárták el. Egészen bizonyos, hogy a falazás készítése régebbi kelteű, mint a faépítkezés. Mert a kődarabok a természetből rendelkezésre álltak, azokat csak az építkezés helyére gördíteni vagy cipelni kellett. Csak a vágó és faragó eszközök fejlődésével lehetett a faépítkezésre a függélyes és vízszintes gömbfák, illetve gerendák használatára áttérni. A faépítkezés vázas építkezés volt, amikor is a váz közeit vesszőfonatokkal töltötték ki, ezeket a vesszőfonatokat azután besározták később vályogfalakkal helyettesítették őket. Az eszközök további fejlődése adott azután módot a kőfejtésre és a kőfalazási technikák kialakulására és tágabb, szélesebb körű alkalmazására. Így már nagyon korán két szerkezeti forma alakult ki, a vázas és a tömör építkezés, amelyek azután sokszor, mondhatnók legtöbbször, kapcsolódnak egymással vagy legalább is egymás mellett megtalálhatók. Ennek a két szerkezeti elvnek küzdelmét vagy talán helyesebben változásait figyelhetjük meg az építészet egész történetének folyamán. Az Egyiptomiak piramisai, mastabái határozottan tömör és tömb építmények voltak. Ugyanakkor a lakóházak fából és vázas építményként készültek. A fa romlandósága, a kőfejtés és megmunkálás fejlődése, a remek kőanyag jelenléte, a kőépítkezés kialakulását mozgította elő, amelybe belevitték a faszerkezet vázasságának előnyeit. Így formálódtak ki a szabadtámaszok, oszlopok és pillérek és felettük az áthidaló kőgerendák és kőlapmennyezetek.

Az egyiptomi oszlop sohasem tagadja meg növényi származását, talán az egyetlen ugynevezett protodor oszlop az az egyiptomi szabadtámasz, ahol a kőanyagszerűség győzedelmeskedett. Evvel szemben a gerenda teljesen kőszerű, kőszerűbb a görög gerendázatoknál is. Az áthidalások kőből való készítése hozta magával a fesztávólok

lehető mérsékelt méreteit s ezzel egyuttal az oszlopállások sűrűségét.

A mezopotámiai építészet megint tömör építészeti, amely a természetes kő és a mesterséges kő, azaz téglá, felhasználásával alakul ki. Használja a boltozatot is. Az idő viszontagságait rosszul bíró szárított téglá falazatokat kőlapokkal, égetett vagy duplán égetett időtálló mázas téglákkal burkolják. Ezen anyagoknak megfelelőleg nagy sima és éppen azért mert sima, síkdíszítésekkel ellátott homlokzati felületeket készítenek. A mezopotámiai tömör építkezést tehát teljesen anyagszerűnek mondhatjuk.

Vajjon terhére lehet e róni a mezopotámiai építészetnek, hogy a belső vályog téglá anyagot kívül nem mutatja? Nem természetes-e az, hogy ezt a rossz minőségű falazó anyagot jobb és nemesebb anyaggal védi. Hisz a téglafalazásnak éppen az ő eljárásukban nyilvánul meg az anyagszerűsége.

★

Amíg az Eufrates és Tigris közén a vázas építkezés ismeretlen volt, Kis Ázsiában és a Földközi tenger környékén egyebütt (Krétán, a Peleponesuson, Magna Graeciában stb.) a kő és faépítkezés primitív formájában is már megtalálható. A krétai legrégibb kő lakóházak kör vagy ovál alakúak voltak, valószínűleg álboltozattal készült kőkupolával, mint ahogy a földalatti toloszok is mutatják. A lakóházak és templomok javarészt már ácsolt gerendákból készültek. A rendelkezésre álló faanyag minősége, méretei, a fából készült fedél, illetve gerendázat helyenkint kialakult, éppen a méretektől függő szerkezetei, a kisázsiai sűrű gerendás födém, az európai tágalállású borított gerendás födém sorsdöntőek voltak, a fa motívumok és az arányok kifeformálására.

A helléneknél is a kőépítkezésre való teljes átmenet váltja fel a faépítményeket, csak a nagyobb belső terek befödésére marad meg mindvégig a fakonstrukció, amely fedélyszékek tetőhéjjasát általában égetett cseréppel, a fénykorban pedig kő, illetve márvány lapokkal eszközli, hogy a kiváló monumentumok egységes kő megjelenését biztosítsák.

A kőlakóházak a tömör építkezés elvei szerint készülnek, csak legfeljebb a bejáratoknál használnak oszlopokat. A templomok külső megjelenése azonban a vázas építkezés formáit és arányait mutatja, mert hisz mindinkább megerősödik a meggyő-

zódás bennünk, hogy a peripterosz a görög templom ősi alakja, amelynél a körös-körül való vázas építkezés a belső cella tömör építésével párosul. A hellén kőépítkezés szabadtámaszaiban és gerendázatában fejlettségének legmagasabb fokán is élnek a famotívumok reminiscenciái, mégis a görögök Isten áldotta művészi ereje az eredetileg fából kialakult formákat úgy tudta kőbe transponálni, hogy azok a kőfaragás és a kőszerkezet technikájának és a kő természetének megfeleltek. Ez alatt én azt értem, hogy amíg a fát hajlításra, feszítésre, nyírásra igénybe lehet venni, ők az ő kőszerkezeteiket úgy oldották meg, hogy azok csak a nehézkedési erőnek felelnek meg, innét van az, hogy márvány szerkezeteiket minden kötőanyag nélkül állították össze, követ köre helyezve.

A görög építés, tehát teljesen anyagszerű. A csak kőből álló vázas szerkezet, oszlopok és gerendázat olyan méretű és tökéletes, szép és harmonikus megoldásait találták meg, hogy azok minden további időknél mintául szolgálhattak és szolgálnak is.

A római építészet az ő csúcsteljesítményeiben: Pantheon, a Maxentius bazilikája, a nagy thermák complexumaiban a tömörépítés alkalmazását mutatja, de ugyancsak ilyen az itáliai régi lakóház is. A kő mellett a téglát is egy újabb építési anyag: az öntött és döngölt falazat és boltozat, az opus incertum, az ókor »betonja« jut nagy szerephez. A falazatok nyílásait boltívekkel hidalják át, a nagy terek felső térelhatárolásait, mennyezetét és befödését pedig különböző boltozatokkal, dongával, kereszt, kolostor és kupola boltozattal készítik. Míg a fafödémeknél és tetőknél a rendelkezésre álló fa méretei főleg azok hosszúsága döntőleg befolyásolták és korlátozták az egyes belső terek fesztávolságát, a kis méretű egyedekből összeállított boltozatszerkezetek az egységes belső terek méreteit óriási módon megnövelték és a zárt térképzésnek és zárt térbekapcsolásoknak óriási perspektívát, lehetőséget teremtettek. Vizsgáljuk meg a római építészet anyagszerűségét is.

A boltozatok, amint tudjuk, nemcsak vertikális nyomást gyakorolnak a tartószerkezetekre, tehát a falakra, az oldalsó térelhatárolásokra, hanem ezeknél nagy oldalnyomás is jelentkezik, természetesen ezeknek a falaknak nagy vastagsággal kellett bírniók, hogy az ezekre ható függélyes és ferde erők eredői a fal tömegében benn maradjanak. Minthogy az épület állékonyságához nem annyira prima annyagra, mint nagy méretre volt szük-

ség, csak magától értetődő, hogy eltértek a tiszta kőépítkezéstől és könnyebben beszerezhető anyagot használtak. Minthogy ennek az anyagnak a külső megjelenése nem volt szép és ennek is árthattak az idő viszontagságai, természetesen, hogy ezeket is vagy égetett téglafalazattal vagy márványlap burkolással látták el. A dísz-burkolás itt polgárjogot szerzett és éppen annyira nem lehet kifogást emelni ellene, mint ahogyan nem kifogásolhatjuk a mezopotámiai építmények burkolásait.

Ha megnézzük a Pántheon márvánnyal fedett falát, a márványborítás rajza, beosztása a burkolás jellegét mutatja, világosan látjuk, hogy az nem akar szerkezetét utánozni.

Nagy tévedésben vannak azok, akik a görög építészetet, azért helyezik előbbre, mert annak az alkotásai tisztán kőből épültek, mint pl. Mereskovszky, aki az Akropoliszon a Pantheont látva lebecsüli a római falazatok ormóttan tömegeit és megrója a rómaiak látszat architekturáját, ő szerinte csalárdságát, hogy a belülről silány anyagot, külső márvánnyal kendőzik és éppen ezért lebecsinyli a római alkotásokat.

Egyszerűen nem tud különbséget tenni a tektonika és az architektura között. Ha az építészet elsősorban térképző művészet, úgy a rómaiak voltak azok, akik ezt a művészetet hatalmasan fejlesztették eme hivatásának irányában.

A római építészet volt az első, amely egy régibb művészet a görög építés formavilágát átvette, felhasználta, sok tekintetben átgyúrta és magáévá tette.

Ő az ő tömör építkezéseit a görög vázas-szerkezet alkatrészeivel oszlopokkal és gerendázatokkal párkányokkal díszítette. Az összes színházak és amfiteátrumok, a bazilika Julia, Aemilia, Ulpia mutatják ezt az építési módot. Meg kell állapítanunk, hogy ez a külső megjelenés nem kulissza volt. Az oszloprendek az íves nyílások kereteit adták, a párkányok az emeletsorokat választották el egymástól. A külső megjelenés nem hamisította meg a belső tartalmat, hanem azt a külsőn is jobban kiemelte, erőteljesebben hangsúlyozta.

Erdekes az, hogy míg maga a tömör épület téglából vagy opus incertumból épült az oszloprendes díszítések a monumentális alkotásokon mindig tisztán kőből készültek, amint ahogy azt a Colosseumnál, az orangei stb. amfiteátrumoknál látjuk.

A római templom főleg abban különbözik a görög-től, hogy míg ez utóbbi lépcsős alépítményre épült, a római templom pódiumon állott. A görög templomok javarésze peripterus volt, a rómaiaké leginkább levegős prosztulos elrendezésű, de azért találunk a rómaiaknál is krepidomás, külső megjelenésében egészen görög jellegű templomot, mint pl. a Róma és Vénusz templomát, amelynek cellái azonban boltozottak s így Róma a magából is adott hozzá, mert a belsőtér kiképzése és díszítése (karakterisztikusan) római.

A római építészet egy pár görögös templomtól és a templomok oszlopos előcsarnokaitól eltekintve inkább a tömörépítészethez tartozik, bár itt is vannak bizonyos törekvések melyeknek szelleme a vázas-szerkezet felé tendál. Hogy csak egy példát mondjak a kupola építéseinél és egyéb boltozatoknál vannak vázák, melyek téglából készülnek a közöket pedig opus incertummal töltik ki, de végeredményben a boltozat belül egységes felületet képez. Ugyanezen irány szolgálatában állanak a teherhordó falakba iktatott takarékníylások is, melyek az egész faltömeg igénybevétele helyett pillérekre osztják el a terheket.

Az ókeresztény építészettel nem kívánok külön foglalkozni, csak azt akarom megjegyezni, hogy ott az előző kor építészetének a befolyása olyan erős, hogy pl. sok helyen az előbbi kor eredeti díszítéseit, oszlopaít másodlagos elhelyezésben alkalmazzák.

A középkori építkezés tömör szerkezetekkel kezdődik és mind jobban átmegy a vázas szerkezetre.

A korai román bazilikák erős teli falakkal kis falnyílásokkal készülnek, a hajókat elválasztó falakat az íves nyílások pillérekre bontják. A főhajó felső térelhatárolása vagy faszerkezetű vagy dongaboltozat. A fejlődés a keresztboltozatos elrendezéseket hozza. Eleinte tömör a keresztboltozat, azután mindinkább tért hódít a bordás elrendezés, amely már voltaképen vázas szerkezet.

Bizonyos tekinteten az anyaggal való takarékoskodás magával hozza a bordás boltozatok fejlődését. Megtalálják ennek az alkalmas formáját, a magasított, csúcsíves boltozatot, a bordákat sűrítik, így alakulnak ki a csillag és hálósboltozatok, amelyeknél a statikai munkát teljesen a váz veszi át. A keresztboltozatok lehetővé teszi, hogy a felső térelhatárolás terhet csak bizonyos pontokon adják tovább, ennek a viselését pillérkötegek vállalják. Az oldalnyomások felfogására ívekkel át-

tört támpilléreket alkalmaznak. A falak elvesztik régi szerepüket, a teherhordó vékony pillérek közé kő rácsos ablakokat helyeznek, később még az ormokat is így kővázasan készítik (Wimpergák). Most már a vázas-szerkezet bonyolult statikai játék hordozója és éppen itt a nagy különbség az antik, egyszerű, oszlopos-gerendás-vázás szerkezettel szemben.

A középkori építészet a szerkezetet nemes anyagból készíti és így természetesen azt mutatja is. Éppen azért a gotika a középkori építészet kiteljesülése a legnagyobbanyagszerűbb művészet. (Tárgyilagosság.) A renaissance a római kultúrának és így a római építészetnek is újjá születése.

Amíg az eddigi stílusokban mindig megvolt a törekvés, hogy újat alkossanak, most a lelkeket megszállja a régi művészetek csodálata és az a kívánság, hogy azokat utánozzák, hogy azokhoz hasonlókat tervezzenek. Persze az idők, az igények, a társadalmi szokások változtak, a szerkezetek gyarapodtak és így történt, hogy amikor meg volt a tendencia, hogy másoljanak, akkor mégis újat alkottak.

A renaissance, a barokk és az ezt követő stílusváltozatok a tömör építkezések csoportjába tartoznak. Az erős falazatok anyaga általában kő és téglá vegyesen, az ilyen épület külső megjelenésre kő formákat mutat, a téglá vagy vegyes építkezés esetén a homlokzat anyaga legtöbbször vakolat vagy néha nyerstégla.

A renaissance átvészi a római építészet formakincsét, azokon dekoráció szempontjából lényeges módosításokat végez, helyzetbelileg pedig sok változatossággal használja őket.

A régi római elrendezés is előfordul például a római és genovai paloták udvarán, amelyet emeletenkint más és más oszloprendben foglalt íves nyílásokkal ellátott folyosók öveznek.

Vannak homlokzatok, ahol az íves nyílások elmaradnak, de emeletenkint oszloprendek váltakoznak, az emeletek egymástól párkányokkal választódnak. Vannak homlokzatok (Palladió), ahol nagy oszloprendek több emeletet összefoglálnak. Az előbbi horizontális az utóbbi vertikális tendenciájú osztást mutat. Vannak ezekenkívül egy síkot mutató több emeletes homlokzatok, melyeknek díszei az oszloprendekkel keretezett úgynevezett aedikulás ablakok, fölkék és nyílások (a Palazzó Sciala, Palazzó Farnese, Palazzó Madama, stb.)

Ez csak egy pár példa akart lenni, mert a változatok sokaságát igazán nem tudnám felsorolni.

Nekem az a megállapításom, hogy régi motívumok szabad és szabados felhasználásával egy új művészet, új stílus keletkezett, amely az akkori élet emberének a lélekéhez közel feküdt és sok újat, kedveset, monumentálisat, gyakorlatilag jót és valóban szépet alkotott.

A barokk a renaissancéból alakul, új szerkezeteket nem hoz, de annál inkább újszerűen komponál, tervez, nem csak festői mély árnyékhatású homlokzatokat, hanem mozgalmas alaprajzokat is. Már a renaissancban megvolt a bell etage, az egyes emeletsorok kiemelése, a többiek lefokozása mellett.

A barokkban ez általános elv lesz, amelyhez az emeletsoron kívül egyes épületrészek feltűnő kiemelése vagy nagyon sokszor egyes részek gazdag díszítése és ezzel ellentétben a többi részek egészen egyszerű kezelése járul. A római formák kincses táráát még szabadosabban használják, úgy hogy ezeknek eredeti szerkezeti rendeltetését és értelmét sok esetben elhomályosítják. Vannak egészen kövel burkolt épületek (Zwinger stb.), de az épületek homlokzatsíkjai legtöbbször vakoltak, a falnyílások keretei pedig rendesen kőből készülnek. Az épületek állékony-sága és tartóssága szempontjából támasztott kívánalmaknak az architektúra megfelel. Rendesen nem akar más hatást kiváltani, mint amit a tömör falu szerkezet magától nyújt, a vakolatot nem restelli. A kőből faragott díszek a kő anyagának természetével nem állanak ellentétben. A barokk rokokó változatában is megmarad ez az állapot, amennyiben stukkó díszítések és falfaragások egész merész, fordulatos és mozgalmas formákat mutatnak, akkor sem vétnek az anyagszerűség ellen, mert ez a két anyag módot adott ezen formák alakítására.

Az empir, a neogrek és a biedermeier egyszerűsíti a homlokzatokat és ezeket legtöbbször vakolatból készíti, majdnem azt mondhatnám, hogy olyan formákat: pilléreket, sima párkányokat használ, melyek vakolat technikával könnyen kivitelezhetők. Az anyag ugyan nem elsőrendű, de azt mutatja, nem is akar mást mutatni és az anyagszerűség ellen nem vétkezik.

A XIX. század második fele a technikai fellendülés kora, új anyagok kerülnek az építőművészet szolgálatába ezek között főleg a vas dominál, mely első sorban a födémeket változtatja meg s így kihat az emeletmagas-

ságokra. Ez egyszersmind az úgynevezett raktárról való építés kora (eklekticismus). Amikor sorra veszik az ösz-szes régi stílusokat és a régi emlékeket másolják, így jönnek létre a neorenaissance, neogót stb., építmények. Általában ezt a korszakot az építőművészet szerencsétlen korszakának tartják, amiben sok igazság van, de viszont nem lehet e kor minden alkotását kárhozatni. Míg a renaissance és a barokk régi motívumokat, a ró-mai forma kincseit használta, azokat a régi mintáktól eltérően alkalmazta, sikerült az építmények rendelte-tésének megfelelő és a belső tartalmat kívülről is kifejező architektúrát létrehozni, amely törekvést főleg a barokk építészet kitűnően oldotta meg, amennyiben a barokkal karakterizálni tudták a magtártól, (Migazzi birtok), a börtöntől (Egri Megyeháza) kezdve az épületek minden válfaját a monumentális középületen át a főuri kasté-lyokig és királyi palotákig, addig a XIX. század második felében mintha az emberek elvesztették volna józan ítéletüket, gyáraknak, bérházaknak palota jelleget ad-tak. Olyan renaissance architektúrát, melyeknél az eme-letmagasság annakidején 7—8 méter volt, az ablakten-gelyek egymástól való távolsága 5—6 méter, minden meg-den megfontolás nélkül átvitték olyan épületekre, me-lyeknél az emeletmagasság 3.5—4 méter volt, az axis-távolság pedig 2.50—3 méter. Nem gondoltak arra, hogy a régi épületek szépségét az arányok adták, hogy a falnyílások viszonya a falfelületekhez milyen fontos.

Különösen neoromán építményeknél vétkeztek erő-sen. A román emlékeknel nagy falsíkokon kis ablakok jelentkeztek. Most nagy ablakokat csinálnak, mert a modern kor több világosságot kíván, falsík alig marad. A kimondott kőformákat vakolattal helyettesítik, a va-kolt síkokat is quaderozzák, tehát formahamisítók és anyagszerűtlenek lesznek (Budai Szent Imre-kollégium).

A hasonló hibák egész sorozatát mutatják az úgy-nevezett körúti építkezések reorenaissance bérházai, ame-lyeknél egymás nyakán állanak az aedikulás nehéz abla-kok, oszlopaik falazva és vakolva, a díszítések követ-utánzó gipszből, úgy hogy ezeknél az anyagszerűtlen-ség orgiákat ült. Amikor az ilyen építkezési mód álta-lános és bevett szokás és uralkodó divat volt, akkor any-nyival inkább meg kell becsülni az ezen korban élő azokat a nagy szellemeket, amelyek kiváló művészi ér-zékkel úgy tudták és akarták alakítani műveiket, hogy azok a belső tartalom kifejezői legyenek, akik anyag-

szerúségre törekedtek és akik oly egyéni alakító erővel, invencióval bírtak, hogy a régi formák segítségével is tudtak újat alkotni, akiknek architektúráit és kompozícióit az egyéniség zamata hatotta át és egyéniségüknek tükrözése emelte fel.

A körutakon pl. feltűnnek egy aránylag korán elhalt építészünk Pettschacher homlokzatai, aki a vakolatot nem röstelte, stukkó díszítéseiben megelégedett a stukkó jellegével és nem akart követ mutatni.

Itt volt Ybl Miklós, akinek alkotószelleme olyan műveket hozott létre, mint az Operaház, a Vámház, a Margitszigeti Fürdő és Európa egyik legszebb kerti architektúrája a Királyi Várbazár. Senki nem róhatja fel hibájául, hogy renaissance-formákkal dolgozott, mert az ő alkotásai nem voltak másolatok. Művei a renaissance szellemének mélységes megértését, de egyben anyagszerúségre való törekvését és alkotó igaz ujító zsenijének nagyságát és eredetiségét mutatják. Az Operaház belső terei, azoknak termékvészeti, formai és színbeli megoldása pedig az ő téralkotó erejéről tanuskodnak.

Ugyancsak védelmembe kell vennem a Parlament és mesterét Steindl Imrét. A skolasztikusok részéről sok támadásban részesült. Azt mondták rá, hogy nem ért a gótikához, amit ő csinál, az nem felel meg a gótika szigorú törvényeinek. Én azt mondom, hogy ez volt a legfőbb érdeme, hogy nem akart másolni, újat akart alkotni és ez sikerült is neki. Idézzük lelki szemeink elé azt a változatos, de egyben harmonikus, a világ építészetiében egyedül álló érdekes és hatalmas dunaparti szíllüettet, amely az ő legegységibb kompozíciója. Gondoljunk vissza az ő kupolacsarnokára, társalgó termére, folyosóra és nem utolsó sorban monumentális lépcsőházára. A kupolacsarnok és a lépcsőház létesítését a XIX. század vasszerkezetei tették lehetővé. Ő ezeket az akkor modern szerkezeteket alkalmazta és ezek díszítésére használta fel a középkor formakincsét, de mindig úgy, hogy a gótikus motívumokon nem követett el erőszakot, azok alkalmazása mindenütt természetesen látszik és természetes is.

Azt tartjuk szem előtt, hogy ez nem középkori és nem gót szerkezetű építés, ennek az épületnek tömör és vázas, valamint vas felhasználásával készült szerkezetei is vannak és ha ezt szem előtt tartjuk, akkor az anyagszerúség ellen nem tehetünk kifogást.

A raktárról építés korának még egy kiváló alkotásáról kell megemlékeznem és ez Schulek Frigyes műve, a Halászbástya. Ez minden porcikájában anyagszerű kőépület, amely román formák felhasználásával épült. Schulek is használta a középkori motívumokat, azonban nem ezek tartották őt hatalmukban, hanem megfordítva, ő dolgozott egyéni felfogása szerint ezekkel, és általános elrendezésben, a részletek alkalmazásában és alakításában is teljesen eredeti volt.

E kiemelkedő művek azonban nem tudják felejtetni azt a sok hibát, kelletlenséget, amelyet ez a kor elkövetett és ez főleg az ugynevezett kommersz-építkezéseknél, a bérházaknál, az ipari és kereskedelmi igények kielégítésére készült építményeknél mutatkozott.

Az újabb vassal kombinált szerkezetek is új alakításokat követeltek. Az ily irányú belátás megvolt és megvolt a törekvés is, amely eleinte anélkül, hogy a dolgok mélyére nézett volna, csak mindenáron újat és újszerűt akart.

Ekkor jött a secessió vagy jugendstil, amely az anyagszerűséggel mit sem törődve az érzésvonalaknak akart polgárjogot adni az architektúrában. A minden eszközzel újra való törekvés, minden régi tanulságnak az elhanyagolása, hogy úgy mondjam, bolondos, értelmetlen alkotásokra vezetett, minthogy a szerkezettel és anyaggal való kapcsolatát elvesztette, ez a stilus magában hordta az eredménytelenség és a gyors bukás, letűnés csiráit, ami rövid élete után be is következett.

Ahogy a XI. század végén beteltek az emberek az ugynevezett stilusos építészeti értelmellenségeivel, még inkább és még gyorsabban megcsömörlöttek ez új művészet éretlenségeitől. Ekkor visszahatásként jön egy irány (Ostendorf) amely azt hirdeti, hogy meg kell becsülni minden kor építészetének tanuságát, de eredményeiket kritika nélkül átvenni és főleg másolni nem szabad, meg kell vizsgálni minden tájék jellegzetes építésmódját és lehetőleg gyakorlati érzékkel és egyszerűen, bodenständigen és az épület belső tartalmának megfelelően azt karakterizálva és azt kidomborítva, anélkül, hogy az anyagszerűség ellen vétenénk, kell építeni.

Ez a felfogás fedi azt az időt, amikor Németországban, a szemszédos államokban, de nálunk is az úgynevezett neobarokk építés jött divatba.

Minálunk Magyarországon ez is természetes folyamat volt. A mi hazánkban a tatár- és törökudulás a kö-

zép kori és a renaissance emlékeket elpusztították. A török kiűzése után az ország újjáépítésével párhuzamosan a fellépő szükségletnek megfelelőleg meglehetősen erős építési tevékenység fejlődött ki. A barokk kor eme emlékei azután már megmaradtak és ezek adják meg vidéki városaink jellegét. A barokk stílus invencióbősége, mint már előbb említettem, alkalmassá teszi ezt az építészeti stílust a legegyszerűbbtől a leggazdagabb kifejezési módra. A régi magyar barokk leginkább elterjedt külső megjelenési formája a vakolat, amely az általánosan használt magyar építőanyagoknak leginkább megfelel.

Természetes tehát, hogy Magyarországon, ha vidéki városaink hangulatát néztük, azt meg akartuk őrizni és erősíteni és »bodenständig« akartunk építeni, akkor a barokk stílushoz nyúltunk vissza, mégpedig annak a lehető legegyszerűsített formájához.

Igy anyagszerűek is maradtunk, kőkeretű nyílások alkalmazásával pedig házaink tartósságát is növelhettük.

Akik egyszerűsége törekedtek és nem részleteket másoltak, hanem inkább a jelleg elérését óhajtották, eredeti tetszetős alkotásokat készítettek és beleilleszkedtek a magyar vidék hangulatába és ezek elismerést érdemelnek. Évvvel szemben voltak, megint, akik hallván és érezvén, hogy a neobarokk lett a divat, házaikat telerakták cikornyákkal, görbe párkányzatokkal, a motívumokat másolták, értelmetlenül alkalmazták és halmozták azokat. Ezek működése természetesen megint ellen-szenvet keltett és az ezekre vonatkozó megérdemelt kritikát átvitték azokra is, akik ezt meg nem érdemelték, azaz, mint ahogy az rendszerint történik, helytelenül általánosították.

A világháború alatti kitermelt pótanyagok, valamint a műszaki fejlődés által adódó új szerkezetek, vas, acél, vasbeton, üveg, üvegbeton egészen megváltoztatták az épületek kivitelezését. A renaissance idő óta folyamatosan és nagy általánosságban divatos tömör építési mód helyébe a vasbetonvázazás vas, illetve acélvázazás szerkezetek lépnek.

A városrendezésben keretbeépítés bevezetése, a függő folyosók elhagyása, a lépcsőházak szaporítása, főleg pedig a vékony vasbeton födémek és a bér lakások szobáinak kis belső magassága ismét megváltoztatja a tömegépítkezés, a bérházak arányait, a falnyílások alakját és azok viszonyát a falfelületekhez képest.

Ehhez járul a vázas szerkezeteknek magasabb há-

zaknál való kötelező volta, amit a légoltalmi intézkedések tesznek szükségessé. Mindezek a tényezők új architektónikus kifejezést adnak és követelnek ez építmények számára.

A jelenkor vázas szerkezete rendesen keretekből áll, melyek emeleteken átmenő függélyes pillérekéből és vízszintes gerendákból, illetve koszorúkból tevődnek össze. Ez a szerkezet nagyon emlékeztet a görög vázas rendszerre, mely szintén függélyes szabad támaszokból és vízszintes áthidaló gerendákból áll.

E szerkezetnek leginkább olyan külső megjelenés felelne meg, ahol a függélyes, valamint a vízszintes keretek is látszanának. Evvel szemben a modern architektura vagy az egyiket vagy a másikat emeli ki jobban. Vannak architektúrák, ahol a függélyes támaszokat hangsúlyozzák és vannak olyanok, ahol sűrű függélyes külső osztások vagy tágabb állású rejtett belső pillérek mellett a homlokzatok horizontális vonalazása uralkodó.

Míthogy a beton, vasbeton nem olyan nemes anyag, mely általában homlokzat képzésre alkalmas volna, nem talállok benne kivételt, ha azt vakolják vagy kővel avagy téglával burkolják éppen úgy, mint ahogy annak idején a rómaiak az ő tömör beton (opus incertum) falaikat szintén kővel burkolták.

Ugyancsak természetesnek találom, hogy monumetális épületeknél a függélyes szabad támaszokat oszlop- vagy pillérszerűen, a vízszintes keretrészeket pedig antik görög párkány módjára képezik ki. Magától értetődik, hogy a szerkezet analógiája a külső megjelenés analógiájára vezet.

Az egész modern német építészet, a harmadik birodalom építésze ezt a törekvést mutatja és bátran merem mondani, hogy ott egy modern puritán klasszicizmus van most kialakulóban.

Az architektura ezeknél az alkotásoknál (Müncheni Kunsthalle, Flugfahrts minisztérium Berlinben stb.) takarja bár a szerkezetet, de annak statikai szerepét nem homályosítja el, hanem inkább kiemeli és érvényre hozza. Eme történelmi áttekintés után szabadon nekem ebből levonni az adódó tanulságokat.

Az építészet alkotásait szerkezet szempontjából két főosztályba sorozom: a tömör falú és a vázas épületek csoportjába.

Az újabb és újabb anyagok, földemek, földések, valamint a belső terek használatával szembe fellépő igények.

mind a két csoportba állandóan változásokat hoznak, a változások sorsdöntőek a külső architektúrára és a belső térképzésre egyaránt. Ezek determinálják a homlokzatok arányait, méreteit, ritmusát, a nyílások és zárt felületek egymáshoz való viszonyát, miért is — *panta rei* — ezek is mindig és állandóan változnak. Ami volt, az ugyanazon méreletben, formában sohasem jön vissza. Ennek a megállapításunknak a folyománya, hogy ezt erőszakolni sem szabad és éppen azért másolni sem szabad.

Mindig újat és újat kell alkotni, de az nem azt jelenti, hogy a régi művészetek tanulságait eldobjuk és azokból ne okuljunk.

A régi építőművészi elemek újból való alkalmazása, ha azt a lényeg felismerésével, okszerűen végezzük, amint láttuk az előbbi eszmefuttatásból az építészet történetében újra és újra megismétlődik, nem gátolja az építészet fejlődését, sőt ahhoz hozzájárul. Természetesen mindig tekintettel kell lenni a szerkezetre, éppen azért én úgy látom, hogy a jövő tömör építkezéseinél a a római a renaissance és a barokk építészet reminiscenciáinak lesz még szerepe, míg a vázas épületeknél elsősorban a görög motívumok fognak új keretben, új alkalmazásban érvényesülni és lehet, hogy még egyszer itt sorra kerülnek a gólikus formák is, mint ahogy ilyen kísérletek vázas épületeknél (Wertheim áruház stb.) egy időben már történtek.

Meggyőződése az, hogy a szerkezetek változásával új arányok, új ritmusok keletkeznek, hogy a régebbi művészetek tanulságainak alkalmazása, ha az a most vázolt módon és terjedelemben történik, a modern művészet egészséges kialakulását nem hátráltatja, hanem a fejlődésnek újabb lendületet fog adni.

Az absztrakt művészetek kora

Irta: Bernáth Aurél

Megírom ezt a kis tanulmányt, mert kortárs voltam és tanu. Sőt magam is a sorban álltam, még pedig ott, »ahol leghevesebben dúlt a harc«. Megírom, mégha ezek az idők nem visszaemlékezésre valók is, amíg friss az emlékezés.

Nem tagadom, hogy bizonyos ellenkezést kellett legyűrnöm magamban, amíg hozzáültem ennek a tanulmánynak a megírásához. Fiatal festő koromban u. i. egyideig magam is az absztrakt művészetek egyik ágát, az expresszionizmust műveltem. Nem hiszem, hogy csak egy pillanatra is hűtlen voltam ezáltal a művészet nagy eszményeihez, de felfogásom a művészet útjáról, módjáról azóta mégis változáson ment át és ilyesmi mindig keserű. De éppen azért, mert a dolgokat »belülről« ismerem, jogot formáltam magamnak, hogy ezekről az időkről számot adjak.

Csak a lényegét keresve, sűrítve beszélek; még így is valószínű, hogy csak körültagogatni fogom feladatomat, nem kimeríteni. Túl sok a részlet, már nem is mindegyik érdekes.

Az egyes csoportok célkitűzéseit pl. nem vizsgálom. Ugy érzem, hogy feladatomat ezzel csak felhigítanám, anélkül hogy igazán célbavenném. Lényegileg az absztrakt művészeteket addig jogosan is vehetjük egy kalap alá, amíg azok tényleg »absztrakt«-ok. A kubizmust a konstruktivizmustól művelőik szempontjából egy egész világ választhatja el, közösek maradnak azonban számomra annyiban, hogy a közvetlen természetábrázolást elvelelték, s más módon próbáltak művészetet teremteni. Bármilyen fordulatot vettek is az absztrakt művészetek, létkérdésük, központi problémájuk mégis csak a közvetlen természetábrázolás megkerülése körül folyt. Így felesleges részletkérdéseket tárgyalni, a kiindulás volt a sorsszerű.

Ma azonban már úgy látszik, hogy az absztrakt művészetek egyik válfajának sem sikerült a természetnek

a művészethez való viszonyát megingatni. Így tehát feladatunk összevonása nem kényelmi szempont.

I.

Az absztrakt művészeteket ma már inkább közönyvel, mint ellenszenvvel nézik. Ez az állapot azonban még mindig nem alkalmas arra, hogy végső ítéletet formáljunk róla. Egyelőre még lehetetlen átlátni, — főleg közvetett hatásában — ennek az óriási mozgalomnak és kísérletezésnek igazi jelentőségét. Mert ha igaznak bizonyul is, hogy az absztrakt művészet önmagában nem teljes értékű, mégis bátoríthatott egy-két nemzedéket arra, hogy nyitottabb szemmel nézzen szét a világban. Ezenfelül, — hogy csak egy kis értékét említsem, — az absztrakt művészetek révén kitapinthattuk a művészet végső határait.

Az absztrakt művészetek példa nélküli vállalkozás a szellem történetében. A kubizmussal megszakad a festők sorbanállása, azaz egyes stílusokon belül a látásképek autonóm egymásból való fejlődése. Oly kísérletek kezdődtek ezzel, melyre az első pillanatban csak azt lehet mondani, hogy a semmiből akarnak valamit teremteni. Viszont a legtisztább művészetet akarják, oly értelemben, hogy a szem még attól a kis zökkenőtől is kiméltessék meg, mely a kép tárgyától a tartalomig vezet. Azt szerették volna, hogy rögtön a művészet édes méze csorogjon, amint a szem átszáguldott a vászon hieroglifáin.

Tévedés volna azt hinni, hogy a kubisták problémája kezdetben az volt, hogy közvetlen természetábrázolás nélkül lehet-e művészet, ill. hogy betolható-e a természetábrázolás helyett valami egyenértékű alap, amelyre művészetük épülni fog. A természetábrázolás helyettesítésére a színt, a geometriai formák dekoratív világát és lehetőségeit, önértelműen csak a kubizmust követő irányok emelték. Kezdetben a kubisták bizonyára azt hitték, hogy a természettel való kapcsolatuk csak átértékelődött, de nem szűnt meg. Feltételezhetjük még azt is, hogy egy »elmélyült« természetábrázolás illúziójában éltek.

II.

A tradicionális művészetből a kubizmusba való átmenet is arra vall, — amennyire legalább is Picasso munkáiban ez követhető, — hogy a természettel való

kapcsolat egy pillanatra se szakadt meg, csak silányodott.

Már az ő legkorábbi, — nem absztrakt — munkái is a legváltozatosabb hatásokat mutatják. Az utána következők pedig egy féktelen és gátlásmentes szellem salto mortáléi, melyeket kérdéses, hogy érdemes-e a kubizmusba való átmenet törvényszerűségére megvizsgálni. A régi művészeti gyakorlat nézőpontjából a kubizmus-hoz vezető útja során a természethez való kapcsolata egyre kötetlenebb, ill. mind több teret enged olyfajta torzításoknak, melyek nem a természetre céloznak.

Roppant nehéz azt eldönteni, hogy mily fokú torzításig mehet a festészet, hogy azt még természetábrázolásnak tekinthessük. (Pl. Parmigianino-t, vagy Bellone-t Raffaél bizonyára lehetetlennek tartotta volna.) Éppen azért, mert ezen a léren tisztára sejtéseinkre, beleérzőképességünkre vagyunk utalva, történhetett, hogy a festészet kiszaladt a természetábrázolás köteleiből, anélkül, hogy igazán bevallotta volna hűtlenségét.

Meg kell említenem, hogy bizonyos teoretikusok annak idején Cézanne-ból vezették le a kubizmust. Különösen kiemelték Cézanne »struktív« jellegét, mintegy »szerkesztett« képfelépítési sajátosságát, melyet a kubizmus tradíciónak használhatott. Így Cézanne-ból valami furcsa mechanikus festészet körvonalait ácsolták, amit alátámasztani látszott az a közismert és máig vitatott nézete, hogy a természeti alakzatok közös geometriai alapra vezethetők vissza.

Mondanom sem kellene talán, hogy Cézanne-tól távol áll minden »mértaniság«, »szerkesztettség«, illetőleg amennyiben szerkesztettebbnek hatnak képei, mint kora művészeié, az nála a »képszerűség« igényét jelenti, (ahogy ő mondta: »muzeumi«) ellentétben a naturalizmus-impresszionizmus akkor divatozó igénytelenségével, mely irányok, — átadva magukat a természet közvetlen hatásának, — ily értelmű alakítással, »szerkesztéssel«, kevésbé éltek.

Azonban ez nem szerkesztés volt, hanem Cézanne sajátos magatartása, mondhatnám egy új stílus, amelynek ilyenképen csak külsőségei értékelődtek át.

Picasso korai munkáiban ott érződik többek közt Cézanne hatása is. A természet arca azonban mindjobban torzul nála, mignem az ugyszólván teljesen felismerhetetlenné válik. E folyamatban csak ingadozva vonhatjuk meg a határt, melyik munkája tartozik a régi,

melyik az absztrakt művészet oldalára. Egy biztos: fokozódó önkény jellemzi e korát. Még csak azt sem mondhatnók, hogy valamiféle elv szerint, de egyre távolodik a valóságtól, migsem ezek a torzult valóság-elemek ugyszólván leszakadnak fájukról, s külön, sajátságos, de merőben önkényes rendbe igazodnak.

A kubisták azt állították, hogy ezt a rendet éppúgy a természetből szúrték le és éppoly értékű, mint a régi természetábrázolás. Megpróbálták tehát az ő új »rendjüket«, amelyre talán a legalkalmasabb volna az a kifejezés, hogy: »feltételezett valóság«, a festészet alapjává tenni.

III.

Szükségszerűen következett tehát, hogy a festőnek végtelen szabadsága lehetett abban, hogy ezeket a természeti torzult elemeket miként fűzi egymáshoz, tehát hogy miként alakít. Az eddigi festészeti gyakorlatban a természet arca mintegy ellenőrző szerepet játszott a kép hitele tekintetében. Náluk azonban ez a szerep fokozatosan megszűnt. Nemcsak a formai elemek voltak ellenőrizhetetlenek, önkényesek, hanem még inkább azoknak összefűzése. Egyik formának a másikhoz való kapcsolása ugyszólván szabad képzettársítás módján ment végbe.

Szublimálódott a tárgy, mielőtt a vászonra került. Nem a szem látta annak formáját, hanem szinte egy filozófus, akit a jelenség érzékeink által felfogható valósága nem elégíthet ki. Itt is, — persze ez csak jóindulatú hipotézis, — valami érzékentúli természetszemlélettel álltunk szemben.

Hipotézisnek kellett ezt neveznem, mert ez a szemlélet sohasem tudott egyértelműen kifejeződni. A hívők tudták, hogy miről van szó és elmélkedésükkel segítettek magukon ott, ahol a szem nem kapta meg a maga jussát. A hegedűk, lantok és kávésedények úszkáló szeletei igazították el a nézőt, s ami ezeken a reális tárgyi elemeken túl még szerepelt a képen, az mintegy sajátos légköre volt ennek az absztrakt világnak.

Meg vagyok arról győződve, hogy a kubizmus nem akart elmerülni tartalmatlan formaleccségben, hanem kereste a szavakat, hogy beszélni tudjon. Az volt a problémája, hogy honnan vegye azt az abszolút egyértelmű jelrendszert, amit a természetábrázolás helyére állíthat. A kubizmus a természet arca helyett nem tudott terem-

teni ilyen másik világot, főleg olyat nem, melynek egy-értelműek lettek volna a vizuális jegyei. Ennélfogva szükségszerűen ellentmondásokba keveredett. Ezek az ellentmondások fokozatosan sodorták aztán egy laposodó dekoratív játék felé.

Ide sodorta főleg a tér iránt érzett teljes tanácstalansága is. Számunkra u. i. a festményen bármilyen téri utalás a legnagyobbfokú realitást jelenti. A térben pedig csak valóságos dolgok történhetnek. A kezdeti kubizmusban a nehézségeket úgy hidalták át, hogy valami irreális utalást nyújtottak a mélység felé, ami azt hozta magával, hogy a képnek nem lett határozottan sík jellege. Hamar beláthatták azonban, hogy a harmadik dimenzióról való lemondással olyan elemét vették el a festészetnek, amely mindenkor a legelementárisabbnak mutatkozott. Fejlődésük során, — ha óvatosan is, — de mindinkább téri utalás csúszott be képeikbe, amivel azonban csak a legnagyobb zavar és ellentmondás keletkezett, melynek örökre áthidalhatatlannak kellett maradnia.

A zavart még az is fokozta, hogy a felismerhető természeti formákat kénytelenek voltak örökösen keverni, vagy összekapcsolni a természeti alakzatokra nem hasonlító és azokra még csak nem is vonatkoztatható síkszerű ábrákkal, amely eljárás festészetüket mindinkább egy sajátos dekoratív világba nyomta.

A kubizmusnak ez a furcsa, felemás, természetből merített és díszítő szövevénye azonban újfajta felületi szépségeket hozott magával. Ezek a »felületi« szépségek nem is voltak olyan megvetendők. Éppen azért, mert a szándékban kétségkívül mélyebb lelki tartalmak szunnyadtak, sokkal összetettebb a díszítő szellem, mint az eddig ismert. Hasonlítsuk csak össze elfogulatlanul valamilyen tipikus iparművészeti faldíszítményt, ornamentumot, vagy bármily korból díszítő céllal készült térképépzést a kubisták képeivel, rá fogunk jönni ennek az új szépségnek az ízére, szövevényesebb és gazdagabb világára.

Nem véletlen, hogy az újabb építészet díszítő elemei és az iparművészet valamennyi ága is a kubizmus, vagy fattyuhajtásainak hatását mutatja. Használati tárgyaink ezrei, a gyermekek játszótárgyaitól kezdve a kispolgári ágyterítőkön át a szobatapétáig, hivatkoznak a kubizmusra.

Ha igaz az, hogy nincs stílus díszítés nélkül, most

majdnem azt kell mondani, hogy díszítés van igazi stílus nélkül.

Nem hiszem, hogy már ma fel lehetne mérni és, nem is fontos egyelőre, hogy mennyit értek ezek a kísérletezések. Azt azonban a kubizmusról el lehet mondani, hogy vele is az afrikai szállóige szerint jártak el: »előni, s utána a zsebeket kifosztani«.

De ilyen hasznossági kérdésektől eltekintve, pusztán mint jelenséget szemlélve, rá kell mutatnom ennek a kérdésnek tisztán emberi oldalára. Én nem tudom kivonni magam a tiszteletadás kötelezettsége alól, amit ez a nagy vállalkozás ébreszt bennem. Tudom, hogy az élet törvényei kegyetlenek, s hogy az idő malma finomra őröl. Tudom azt is, hogy sem szentimentálizmussal, sem jóakarattal nem lehet recsegő szerkezetű dolgokat hosszú ideig eredményesen alátámasztani. De mégsem tagadhatom meg az elismerést azoktól, akik életüket tették az emberi szellemnek e legmerészebb kirohanására.

IV.

A kubizmussal eleinte úgy voltunk, mint Robinson partraszállta után a bokrokkal, a völgyekkel, melyek lombjaiból, alakzataiból ezer rejtély sejlett elő. Az új megszólalási mód tele volt titkokkal. Egyben mérhetetlen szabadság távlata is ködlött belőle. A kifejezési mód ismeretlen lehetőségei a lélek még felfedezetlen titkainak felderítését is ígérték.

Hatalmas volt a légkör és lélekállapot hőfoka, melyet a kubizmus teremtet. Az öreg bölcsék és kiforrott festők magatartása is megrendült egyideig. Nem tudok visszaemlékezni oly súlyos, nyilvános kijelentésekre sem, mely a fiatalságot visszatartani lett volna hivatva a céltalan kalandtól. Inkább a rezignációt választották, »míg a vihar elül«. Még Meier-Gaefe is csak későn, — a huszas évek után — írta meg röpiratát a »Wohin treiben wir«-t. Emlékezzünk — ad analogiam — az irodalom helyzetére is. Az írók, akik pedig már mesterségüknél fogva is a megfogalmazás emberei, szintén rendkívül lojálisak voltak a költészet hasonló forradalmával szemben. A rimes versek, — hogy csak egy kis részletet említek, — egy csapásra hitelüket veszítették; legjobb költőink verskötetei is tanuskodnak erről.

A fiatal festőknek pedig a kubizmus volt az új iskolájuk. A kubizmus, melynek elméleti Scylla-it és Cha-

rybdis-eit nem ismerték, úgy mutatkozott, mint egy új művészeti korszak, melynek továbbmunkálásába fiatalságuk egész hevével belevetették magukat. A kubizmus csak kezdetnek látszott, annál is inkább, mert ott jóformán csak egy kis »csendélet«-világ alakult ki, s egyéb, feszültebb, átfogóbb lelki tartalmak ott váraakoztak a megszólalásra.

Nem mondom, hogy minden fiatal festő átesett akkortájt e keresési válságon. Egyik-másik mellett éppen akkor erősebb kezű vezetők álltak talán, akik tekintélyükkel visszatartották őket. De ne zárjuk ki azt a lehetőséget sem, hogy voltak fiatal festők, akik érezték mit lehet tenni a művészetben és mit nem.

Az élet folyamán sohse vagyunk tudatában annak, amit ezzel az elcsépelet szóval jelölünk, hogy »korszalem«. Így visszaemlékezve most már szinte tapintani tudjuk ennek valóságát. Ez a megfeszülések és nekirugaszkodások kora volt. Egy-egy festő számára, — ha a megoldandó probléma tömegét és magárahagyatottságukat tekintem, — szinte heroikus.

V.

Számot kell adnom röviden a beleérzőképességnek arról a sajátságos kitágulásáról, melyet az absztrakt művészetek fejlesztettek ki. Illuzió! — mondják talán egyesek. Lehet. Erről vitatkozni ma már nem érdemes. De ha illuzió volt is, tény az, hogy ezren és ezren éltek ebben az illuzióban, mindenestre akkora tábor, melynek jóhiszeműségében kételkedni már akadémuskodással volna egyenlő. Maga az a tény is bizonyítaná ennek az »illuziónak« akkori eleven voltát, hogy általában valamiféle közmegegyezés a rangsor és értékelés tekintetében mégis ki tudott alakulni.

Már amiatt is, hogy a képen nem a természet arca jelent meg, beleérző-képességünknek módosulnia kellett. A művészet és a természet rejtélyes azonulását ki kellett kerülnünk, mert a kubizmusban a művészet tárgya nem a természet arca volt. A léleknek milyen elszántsága kellett tehát ahhoz, hogy mégis az életet lássa a műben, — vagy vélje látni — olyan elemeken, amelyek csak alig-alig emlékeztettek a természetre.

Bármennyire csak illuzióról volt itt szó, de a jóakarát, a többet-akarást, a fejlődés rögeszméje volt a hajtóerő.

VI.

Egyáltalán, hogyan jöttek létre az absztrakt irányok, ez a merész kezdeményezés, mely évtizedekre felkavarta a művészet világát? Mégha csak egy ember: Picasso — javára, vagy számlájára lehetne is írni keletkezését, akkor is bizonyára számos tényezője volt a szükséges légkör előkészítésének. Próbáljunk magyarázatot keresni a mult század művészetének rövid áttekintésével.

A naturalizmus volt az a művészeti irány, mely a mult században mindinkább érvényre jutott s melyet már általánosan a kor művészeti képviselőjévé is avattak. Ez az általánosítás nem azt jelenti, mintha az akadémizmus párhuzamosan nem töltötte volna be egyidejűleg a maga szerepét. Minden hangos siker ellenére azonban, melyet ez a tábor aratott, a naturalizmust kell tartanunk a vezető stílusnak, mert ha a mult századra gondolunk, nem Jean Paul Laurens, Piloty vagy Beneczur jut eszünkbe, hanem Courbet, Manet, Renoir, Cézanne, vagy legfeljebb két iskolán kívüli jelenség: Corot és Daumier.

A naturalizmus az impresszionizmusban érzékeny továbbfejlesztést kapott, anélkül, hogy ez szellemileg változást jelentett volna az új irányban.

A naturalizmusnak, mint festői stílusnak szellemi ereje kis hatósugarú. Ez a megállapítás lemérhető azon a körülményen, hogy nyomban ellentmondásba kerül önmagával, amint vallási, történelmi vagy gondolati témakörhöz nyúl. Intim világ ez, belterjes gazdálkodású. Nem hiszem, hogy félreértést okoz, ha azt mondom, hogy a praeraffaelitizmus és a secessió, egy bizonyos értelemben, a naturalizmus reakciója is volt, a művészet »régi dicsősége«, azaz: szárnyalóbb, nagyobb mozgásképességű művészet kivirágzása érdekében.

A naturalizmus az eddig ismert stílusok között egészen sajátos helyet foglalt el. A renaissance és a barokk között a szellem feszültsége csak transzformálódott, de áramereje majdnem ugyanaz. A naturalizmus pedig úgy tűnik fel nekem, mint valami »buen retiro«, mint az utolsó állomás a szellem útvonalán. A XVII. század holland naturalizmusából Rembrandt zökkenő nélkül ugorhatott elő, anélkül, hogy nagyobb stílustörést észlelnénk, — majdnem úgy, mint a mult század naturalizmusából Renoir és Cézanne sarjadt.

De nemcsak Renoir és Cézanne támadt onnan, hanem végeláthatatlan sora a festőknek, akik látszólag naturalista szellemben dolgoztak, de igazában csak üres ábrázolók voltak. Érdemes ezek munkáit a naturalizmustól stílusosan megkülönböztetni. Egy rossz naturalista kép, bármilyen műgonddal és ügyességgel van festve, fotografikus hatású.

A züllésnek ilyen jeleit más stílus nem termelhette ki. Egy rossz renaissance, vagy barokk műben még mindig érezhető a művészet lebegése, de egy rossz naturalista kép a céltalanságba süllyed.

A naturalizmus leromlását elősegítette a fotográfiának tudtommal eddig nem eléggé hangsúlyozott befolyása is. Ennek részvétlen objektivitása nem tévesztette el hatását a hozzá szellemileg már amúgy is közelkerült festészetre. Oly fogalmi zűrzavar keletkezett, amilyenre, azt hiszem, példa nem volt a művészet történetében. Elég annyit említenem, hogy még az én növendék koromból is emlékszem festőre, aki a fotográfiával elintézettnek tekintette a portrait festészetet.

Hogy hol kezdődik az üres ábrázolás, tárgyilagosan lehetetlen kimutatni, s ez a lezúllott naturalizmus a művészet örve alatt hihetetlen méretben talált népszerűsége. Ügyességet illetően nem volt hiány, s ez az elsajátított műgyakorlat páratlan tökéletességre tudott olykor szert tenni. Ami komplikálta az eligazodást, az a csodálatos körülmény volt, hogy még az impresszionizmus formanyelvével is, — ami szükségszerűen szaggatott és nyugtalan, — ily tisztán fotografikus világot tudtak elénk tárni. Sokszor tenyérszéles foltokból állt össze egy-egy ilyen kép, tele ügyeskedéssel és fogásokkal, anélkül azonban, hogy lényegében egyéb is lenne a mű, mint üres ábrázolás.

Ez a leromlás és fogalomzavar a naturalizmus költségére és tekintélyére mind a mai napig tovább pusztít. Célszerű volna a dolog utólagos tisztázásához annyival hozzájárulni, hogy ennek a stílus különbségnek nevet adunk. Azt hiszem, ha az »izmusok« sorát a »fotografizmus« megjelöléssel eggyel szaporítanánk, csak igazságosan mutatnánk meg ennek a művészet körében bentfelejtett műgyakorlatnak a megillető helyét.

Nem akarom azt állítani, hogy az absztrakt művészetek a fotografizmustól való félelemben születtek. De el tudom képzelni, hogy a fiatal festőknek továbbmunkálkodásra ilyen szaharai homokkal befűtött föld nem

lehetett csábító. Inkább kivándoroltak, bár a hajó ismeretlen célok felé indult.

VII.

Most vizsgáljuk meg az impresszionizmust ugyanilyen szempontból.

Az impresszionizmus ugyiszo!ván leányvállalata a naturalizmusnak. Ugyanaz a dal, csak más hangú. Aból a szempontból a felfedezés mégis jelentős, hogy a festészet optikai részét a rajzos és plasztikai felfogásból, melyet szemünk a jelenségben sohasem észlel, átvette látásunk valódi természetére. A kép színesebb lett, festőibb, »természetesebb«.

Az impresszionizmus tehát a látszat művészete. — Legalább is annak indult. Hátránya a naturalista, illetőleg minden plasztikus felfogású művészettel szemben, hogy a tárgyat természetszerűleg nem tudja úgy kimeríteni, mint azok. Valahogy inkább a felületen mozog, anélkül, hogy felületes lenne. Van is az impresszionizmusban valami himporszerűség. Elragadó és »igaz« volt általa a világ, s ezzel az »igazsággal« győzött.

Az impresszionizmus természete hozta magával azt, hogy a tér elementáris hatása benne lényegesen csökkent. Ennek helyére addig elképzelhetetlen színgazdagság lépett. Továbbá, — és ez a lényeges most a mi szempontunkból — a formálás nem lehetett oly kötött, mint addig, hanem több lehetősége nyílt — hogy úgy mondjam — az ihlet szavának. Ez a nagyobb szabadság sokakat visszaélésre csábított. Kezdődött az ecset kalandozása, a vázlatok kora, mely lassanként ugyszólván az önértelműségig fokozódott.

Három jelentékeny emberben: Cézanne-ban, Van Gogh-ban és Renoirban az impresszionista felfogás kezdett ugyan elmélyülni és a jövőbe utat mutatni, de voltak olyanok is, akik éppen az impresszionizmus könynyedségét kapták fel és fejlesztették tovább. (Matisse, Bonnard.) Általában azt lehet mondani, hogy minél jobban közeledünk a kubizmus felé, a festészet szövete mindjobban vesz a sűrűségéből. Nem mondom, új szépségek nyíltak így, mint pl. Matisse-nál, s ezeknek a szépségeknek sok élvezője és követője is volt. De nem tisztavirág-életűek-e ezek a szépségek?

Súlyos és szövényes problémák vetődnek ezzel fel, melyek nemcsak Matisse-szal kapcsolatban, hanem az ő nyomdokain elindult generációnál is végigkísértenek.

A festészet legkomolyabb kérdéseiről van u. i. szó: arról, hogy meddig mehet a festészet, léte veszélyeztetése nélkül, a természet arcától való függetlenítésben. Vagy megfordítva a kérdést: vajjon azok a szépségek, melyek ebben a függetlenségben születtek, nem olyan érzéki ingerek-e csupán, melyek egy szép reggelen örökre elillannak, mint csodálatunk a divat új kreációi fölött, melyeken néha magunk is meglepődünk miként tarthattuk egykor szépnek őket.

A festészet szövetének lazulása, ami Matisse és a fauvizmuson keresztül a kubizmus felé folytatódott, mondhatnám a tárgyi alap volt a lelki előkészítéshez.

Persze kérdés, hogy meg lehet-e magyarázni ilyen részletekkel azt a zuhatagszerű áradást, amellyel a festészet akkoriban az ismeretlen területekre tört. Az érvek, analízisek csak kullognak e rohanás után. Ezer és ezer törekvés, s mind másfelé; ki tudná ezeket végignyomozni?

Egy szenvedély, — majdnem azt mondtam, hogy ragály — lett urrá a festőkön egymáson »modernségben« túltenni. Micsoda elemi erőknek kellett itt felszakadni, hogy ez bekövetkezhessék! Vég nélküli versengés folyt az excentrikus előadásért, — oly világ volt, hogy az egyiknek a másikat szinte valamilyen trükkel kellett letromfolnia.

Fiatalfestő koromban azt mondta nekem egy pártfogóm: »Nem elég modern, próbáljon dupla vonallal rajzolni«.

Sajnos azt kell állítanom, hogy ez a káros felfogás, mely szerint a korszerűt, a fejlődést, azonosították az egyre hajszoltabb és értelmetlenebb előadással, még ma is fenn áll. Mint egy lidércnyomás üli meg ma is a fiatal festőket az a balhít, hogy korszerűt csak valami elrugaszkodott módon lehet nyujtani.

VIII.

Egy ringlispil, amelyre mozgó hajóhinták vannak szerelve, nem mutathat olyan változatos mozgást és keveredést, mint a kubizmus kora.

A kubizmus egybeesik a történelmi materializmus virágkorával. Ez a disciplina gazdasági, valamint szellemi megnyilvánulásokra gyors magyarázatokat tudott adni. Egyértelműsége és határozottsága a hátterek felderítésében a kutató és magyarázatot óhajtó fiatalságnak gyors kielégülést nyújtott.

Természetes az, hogy egy feltörőkvő politikai mozgalom a szellem megnyilvánulásának összes válfaját aggódó szemmel vizsgálja át, hogy barátkeresésben magát erősítse s hogy világképét mindjárt kezdetben plasztikussá tegye. (Igy élénk emlékezetünkben élhet még a hitlerizmus szenvedélyes tanuságtétele egy bizonyos fajta művészet mellett.)

A szocializmus teoretikusai már a múlt században foglalkoztak a művészet és az esztétika kérdéseivel, — de sajnos igen dogmatikus módon. A műtárgy és általában a szellem termékeit nem definiálták mélyebben, mint ahogyan földi javakat általában. A művész, a tudós, elképzeléseikben mint a »his master's voice« reklám kutyája, csak kihallgatója ura hangjának, a tökének, az osztálynak.

Ez a merev felfogás még a szocializmus hiveinél sem tudta soha általánosán elfogadtatni magát, de a mozgalom felszíne alatt tovább parázslott, hogy aztán sokkal később Oroszországban jelentkezzék mint tartalmi-világszemléleti művészet.

E dogmatikus állásfoglalással párhuzamosan a szocializmus elfogulatlanabb belátású ifjúsága kapcsolatokat keresett a festészettel, s magától értetődő, hogy annak látványos leghaladottabb válfajához húzott. Másrészt maguk a festők, amennyiben hasonló politikai nézeteket vallottak, bevitték a szocialista mozgalomba nézeteiket, s megpróbálták műveik szellemét ott elfogadtatni. Így volt ez Német- és Oroszországban, ahol a kubizmust, ill. leszármazottjait a marxizmus szellemi zászlóvivőjeként szerepeltették.

Nem akarok általánosítani, főleg nem beszélek Franciaországról, ahol a marxizmusnak a szellemi életre vonatkozó következtetéseit sokkal nagyobb óvatossággal kezelték. De főleg a német és az orosz marxista fiatal-ságnak nem volt a legparlagibb gondolat se megvetendő, hogy ezt a szellemi egységfrontot egybekalapálja.

Marx tanáiból egy sajátos szabadság eszménykép sarjadt. Elképzelhető, hogy ez az eszménykép milyen homályos körvolakban bontakozott ki fiatal festők lelkében, akik amugy sem a megfogalmazások emberei. Ez a szabadság eszménykép a mai világ szellemét zártnak, kiszolgáltatottnak, polgárinak érezte. Felderengett valamilyen még meg nem lévő társadalmi forma, melynek már ismerni vélték szellemi karakterét, művészetet teremtő lelki tartalmát.

Természetesen ott, ahol a képzeletnek semmi nem áll útjában, nagy könnyedséggel formálódik a világ. Kiki elképzelése szerint látta a jövő társadalmát, a jó emberek tömegével, a kristálytisza szellem és a rendes szándékok akadálymentes kifejlési lehetőségével.

A mindenáron való világkép-kialakításnak csodálatos részletei voltak, különösen a mult átvizsgálásában, újraértékelésében. Ugyszólván az egész művészettörténetet átvizsgálták ebből a nézőpontból. A legnagyobb bálványokat máról-holnapra ledöntötték s helyükre azok kerültek, akik valamilyen. — annakidején helyénvalónak látszó — torzításban legalább távoli analógiát tudtak felmutatni. A katakombák festésétől kezdve Giottó-ig a festők új értelmezést kaptak. (A páduai Aréna-kápolna emlékkönyvébe pl. egy festő azt írta be, hogy Giotto az első futurista.) Új értelmezést kaptak az ó-keresztény mozaikok is, s ezek annál inkább, mert anyaguknál fogva a naturális ábrázolásmódtól a legtávolabbra estek. A renaissance és barokk elsüllyedni látszottak s felragyogott Greco csillaga, különösen annak utolsó, manierista periódusa. Ugyancsak ekkor vonultatták be az európai érdeklődés látókörébe a néger-plasztikát, s az új rokon félelmetes voltával kissé idegenül feszengett az európai porondon.

Nem akarom azt mondani, hogy az akkori esztétika nem volt tudatában annak, hogy az említett művek és műfajok torzítása csak függvénye volt egy kornak és egy szellemnek, vagy anyagnak. Ezt tudták. De erőszakoskodtak ott, mikor azt akarták elhíttetni, hogy az olyan stílus, amely ilyen torzításokat megenged, nagyobb alkotásokra képes s primérebbe művészet, mint amelyik a természet arcát hívebben kényszerül ábrázolni.

Primér művészet volt az ideál, tehát valami olyan, amelyik közvetlenebbül szakad ki az emberből, s az alkotás folyamát nem csökkentik a századok óta hurcolt kötelezettségek a szín és formakincs felhasználása tekintetében. (Igy kerülhettek pl. Budapesten még pár év előtt is kiállításra az u. n. »őstehetségek«. Mulatságos arra gondolni, hogy ők tulajdonképen a kubizmusnak köszönhetik szóhozjutásukat.) Amennyit a festészet a renaissance óta a kifejezési eszközök tekintetében gazdagodott, az egyszerre szinte tehertétellé vált. S ha eddig a festészet a különféle stílusváltozások dacára a kifejezési eszközök, főleg a látásképzetek gazdagodása tekintetében, — mondhatnám — autonóm fejlődésen ment

keresztül, most valami egyenlőre megnevezhetetlen, és ködös tartalom kedvéért szinte előről akarta kezdeni a festészetet.

Ennek a primér művészet elsőbbségének elismeretéseért korokat játszottak ki egymás ellen. Így az ókeresztény művészetet az antik római ellen, a duecento-t a trecento- ellen, Cimabue-t Giotto ellen, a quattrocento-t Raffael ellen, s így tovább. Vagy még ami ezen is túltett, komolyan foglalkoztak a kereszténység és az újabbkori eszméáramlatok analógiájával egyedül abból a célból, hogy igazolják a leíró természetlátástól való elszakadás jogosultságát. Egyszóval nem volt még olyan kor, amelyben az esztétikusok fantáziája oly gyeplő nélkül kalandozott volna, mint ezidőtájt.

Meg kell azonban mondanom azt is, hogy amennyire a művészettörténet ily értelmű átértékelése a kubizmus alátámasztásához erőszakolt volt is, olyannyira fontos szolgálatokat tett ez az általános európai szellemnek. Emlékezzünk Goethe-re, aki az »Olasz utazás«-a szerint a monreali kirándulásán nem tartja érdemesnek megnézni a világ egyik legpompásabb és méretekben minden hasonlót túlszárnyaló emlékét: a katedrális mozaikjait, de ugyanakkor hosszasan ír egy kameáról, melyet ott a barátok könyvtárában valószínűleg nagyítóüveggel szemlélgetett.

Ki tudta élvezni még csak a századforduló körül is Cimabue-t, a sienai iskolát, az archaikus görög plasztikát? Senki. A művészettörténet új szempontokat kapott, s a fiatal művészettörténész generáció gyanakvóan kezdte olvasni Burchardt-ot, s általában serény munkába fogott, az új szempontok rejtőző értékeinek metodikus feldolgozásához.

IX.

A kubizmusból az idők folyamán különféle absztrakt kísérletezések sarjadtak ki, s maguknak az »avant garde« jelzőt igényelték. Ezek az irányok lényegükben egyre jobban csúsztak a tiszta dekorativitás felé, ami azonban bizonyos esztétikusokat nem gátolt abban, hogy annál jobban ki ne játszák őket a marxi világszemlélet legéterikusabb megfogalmazásaként. Mindegyik magának követelte a reprezentáció szerepét, aminek következtében első dolguk volt, hogy a kubizmust, vagy sorban éppen elődjüket megtagadják, főleg annak világszemléleti részében.

Magunk elé kell képzelnünk ezeket a kis csoportokat, melyek egymást váltották, s egymás ellenségei lettek. Nem egyik sokszor jelentős uszályal rendelkezett, művészeti folyóirattal, s gyakran ismert nevű esztétikusokkal, akik melléjük álltak. A lélek talajkeresőinek, s az eligazodási vágy előretolt őrszolgálatának képzeltek magukat. Az élet azonban tragikus játékot űzött velük. Alig hogy egy kis talajt éreztek lábuk alatt, alig hogy egy kis biztonságra tettek szert, melyet már valami elismerés, vagy esztétikusaik nyargalt fantáziája és formulázása is meg tudott adni, — egy újabb irány feltűnése, hangoskodása ezt ugyyszólván máról-holnapra porba tudta dönteni. Ha magunk elé képzeljük céljaik bizonytalanságát, a környező világ részvétlenségét, a léleknek és érzéseknek azt a zúrzavarárt s azt a kiszolgáltatottságot, amibe a hagyományok teljes mellőzése folytán automatikusan kerültek, úgy hiszem nem lehet megtagadni az emberi együttérzést tőlük. Mintha egy ideig valami délibáb emelte kies tájképben haladtak volna, amiből napszálltakor csak a pusztának ridegsége maradt.

A kubizmus utáni absztrakt irányoknál még azt a jellemző körülményt is fel kell jegyeznünk, hogy a művészet igazi nagy összefoglaló perspektívája, — kivéve az expresszionizmus néhány emberénél, — elsikkadt a bevallott célkitűzéseik közül.

»feszültséget«, »tektonikát«, »centrális kompozíciót«, »egyensúlyt«, »abszolút arányt«, s ki tudja még mit nem választottak ideális célkitűzéseikül.

Parcellázódott az ősi egység, ami a művészetet művészetté tette, s annak csak egyes elemeit ültették a trónra, a szavak csillogó kárpitját húzva a falra, a számoly mögé.

A helyzet azonban olyan volt, hogy még az se segített volna, ha valaki odakiáltja, — talán oda is kiáltotta, — hogy hisz Raffael-ben mindez megvan: feszültség, tektonika, centrális kompozíció, egyensúly, abszolút arány.

Szó, szót követett. A tradicionális festészettől enynyire elrugaszkodott művészeti világban a fejlődésnek a maga sajátos útján kellett tovább haladnia. Az olyan festészet, amelyik a földet még nem rúgta ki a lába alól, az ő szemükben úgy hatott, mint zsíros paraszti étel. Visszafelé nem volt út. Nem is kívánczoltak vissza. Az anyag u. i. melyet legyűrni kényszerültek játszani könnyedséggel alakult át az ő megítéléseik szerint szellemmé és csábító perspektivákat ígért. Mert lehet-e paradicsó-

mibb állapotot elképzelni annál, mint mikor a vágyak elérhetetlennek látszó éterikus képe ily könnyen és egyre homogénebb megfogalmazást kaphat?

Miként a haldokló, aki utolsó perceiben életfilozófiájának sűrített lényegét egy sokszor értelmetlen szóban véli kifejezhetni és a körülállókka közölni, úgy itt is csak egy villódzó jel, egy tiszta szín, egy mértani ábra és ezek viszonya képviselte a megfejtett titkokat. Egy mondat cseng a fülemben, mely mindennél jobban jellemzi ezt az eltévedésben oly egyedülálló korszakot: az u. n. szuprematizmus német méltatója kiáltott fel így az egyik mondatában: »Végre, végre... Malevics is elérkezett a fehér alapon fekete kockától, a fehér alapon fehér kockáig.«

Ennél további utat azonban már csak a tiszta bekeretezett vászon nyújthatott volna.

X.

Ezekben a fejezetekben szándékosan nem beszéltem az expresszionizmusról. Azért nem, mert ifjuságom egy részében, — mint mondtam — magam is olyan festészetet műveltem, mely félig meddig szintén absztrakt volt és melyet nagyjából expresszionistának neveztek. Nem kerülhettem volna ki tehát, hogy magamról beszéljek.

Ma már nagyjából az expresszionizmusról sincs más véleményem, mint amilyent a fentiekben kapott az olvasó a kubizmusról, amennyiben t. i. absztrakt expresszionizmusról van szó.

Voltak u. i. az expresszionizmusnak olyan ágai is, melyek csak részben vagy egyáltalán nem szakadtak el a természettől. Az az érzésem, hogy expresszionizmus e válfajai nem voltak serkentő hatás nélkül az újabb festészetre, ha elég tágran értjük a hatás áramlását.

A természettel kapcsolatban maradt expresszionizmusról pedig nincs okom hogy másképp beszéljek, rá más mértéket alkalmazzak, mint a tradicionális festészetre általában.

Esztétikai jegyzetek Henri Bergson művéhez.

A gondolkodó halála alkalmából.

Befejeződött a bergsoni mű. Sem hozzátenni, sem elvenni belőle nem lehet ma már. A gondolkodónak sincs lehetősége többé módosítani tételeit, sem visszavonni vagy kiegészíteni tanításait. A gondolkodó halott, de oly művet hagyott hátra maga után, amely az újabbkori gondolkodás alkotásai közül majdnem legjobban igényli az életet, a maradandóságot. Nem is a bergsoni problematikára gondolunk itt elsősorban, midőn e filozófia fennmaradására célzunk, nem Bergson csillogóelőadásmenetére, sokszor elkápráztató stílusára, mely még azokat is elbűvölte, akik olyan határozottan szembenálltak e problematikával. De gondolnunk kell arra, hogy a bergsoni tételeket a művészet igazolta, melyre a gondolkodó maga oly sokszor hivatkozott. Igazolta többek közt egy irodalmi alkotás, melynek hatása ma még felmérhetetlen korunk regényírásában. Proust művéről van itt szó s ki' tagadná, hogy az elveszett idő nyomában jár és a megtalált időnek örvendő Marcel nem Bergson filozofémájára építette fel egész terjedelmes művét?!

Aki őszinte, megvallja, hogy sokkal jobban meg tudja látni a lényegeset Bergson — vagy ahogy Marcel nevezi: Bergotte — művében, ha Proust nagyító üvegén keresztül nézi. S kiürve, meg a sorok között Bergson számít is a művészet s különösen Proust kommentálására. A művészet érteti meg velünk ugyanis a tartami igazi lényegét, mert a művész számára az idő nem elhanyagolható mennyiség. Neki az idő nem a tetszés szerint hosszabbítható, vagy kurtítható időköz a tartalom módosítás nélkül, hiszen a műalkotás tartama magának a munkának egy darabja. Az idő a művész számára tehát invenció; — az idő maga az invenció.

Vajjon ezt a bergsoni alapgondolatot Proust elmélyült tanulmány eredményeképpen tette-e magáévá? Ugy olvasta-e Bergson könyveit, amint mi értjük a filozófiai mű tanulmányozását? Behunyva szemünk a külvilág jelenségeinek és csak a mű gondolatainak élve, vissza-visszalapozgatva és újraolvastatva bizonyos sorokat, hogy kedvünkre elemelkedhessünk felettük és párhuzamos helyeket keressünk az európai gondolkodás menetében? — Aligha. Lapozgatta, bizonyosan lapozgatta a gondolkodó írásait, de valójában Bergsont magától Bergsontól, — a társaságbeli embertől — tanulta meg. Vagy még mélyebbre nyúlt vissza öntudatlanul az időben. A féligmeddig közös vér közös

emlékképeket idézett fel benne és sokban rokon tudattartalmakat támasztott lelkében a valamennyire közös nevelés. Beszélgetéseik, helyesebben odaadó hallgatása ebédutánonként a Proust-szülők asztala felett, midőn a filozófiájában már jórészt megállapodott rokon felvetett s megfejtett egy-egy problémát, — ezek lehettek Marcel igazi élményei. Ezek a csendes scabellumok indították munkára teremítő képzetét. Jól tudhatta ezt Bergson, s azt is, hogy ilyenkor a maga elkövetkező megértetésén is fáradozik.

Etienne Burnet írja valahol: »...qu'il y ait du Bergson dans Proust, certes on l'a déjà dit, mais on ne l'a pas assez dit.« Ugy látszik, mindkettőjüknek meg kellett halniok ahhoz, hogy végre eléggé mondhassuk, mit adott kölcsön Bergson Proustnak s általában kora művészetének, de egyben azt is, hogy ez a nagyművű kölcsönzés a jövőben őt és filozofémájának érvényességét igazolja majd.

Maradjunk csak Proustnál s gondoljunk a Madeleine-teasüteményre, Martinville tornyaira, Elstir alakjára, a balbeci fákra, Combrayra, a nagymamára való emlékezésre, vagy Vinteuil muzsikájára. Mi van mindennek a mélyén, ha nem a Bergsoni tanítás?! A megismerés és a megélt múlt, az élő gyermeki élmények, az ösztönösség és a tudatosság, a művészi vízió és az intuíció, az esztétikai intuíció és a közvetlen tudati adottság, a múlt és jelen, a művészet és élet problémája, a megtalált múlt, a szerencseérzés és valóságélmény, a realizmus és az idealizmus művészi összefüggése, az értelem és az ösztön befolyása a műalkotásra, a szokás, az álom s végül az idő, a tartam és a lét. Igen, e néhány fogalom Bergson filozófiájának legfőbb építőkövei. Sokat adott tehát Bergson Proustnak. De nem kevésbbé gazdag s vonzó az érem másik oldala. E kongeniális kölcsönzés kulcsa a filozófiai gondolat lehető teljes megközelítésének.

Prouston keresztül értjük meg például az intuíció lényegét s tudjuk elválasztani egymástól a művészi és a filozófiai intuíciót. Ugyanígy érteti meg velünk a teremítő fejlődés mibenlétét. Azt a gondolatot, hogy a művészet előre nem látott teremtés. Marcel félrevonul a Saint-Germain tájékáról, bezárja maga után betegszobája ajtaját, képzelete már foglalkozik a mű elemeivel, már ismeri ezeket az elemeket, de ezekből még nem tudja kikövetkeztetni, milyen lesz a befejezett alkotás. A művészetben nincs ismétlés, a természet a művészre közvetlenül hat. »Quelle juxtaposition de courbes connues équivaldra jamais au coup de crayon d'un grand artiste?« — kiált fel Bergson. S mégis ezek a soha nem látott vonalak egy-egy mozdulat megrögzítései. A megdermedt mozdulatok!

Proust művészi gyakorlatában bennevan Bergson tanításának a veleje. Az esztétikust azonban közelebbről Bergson csak művészet-filozófiai fejtegetései érdeklik.

Arra a kérdésre: Mi a művészet? Bergson a Rire-ben felel. Vajjon jó volna-e — kérdezi —, ha a valóság közvetlenül hatna ér-

zékeinkre s tudatunkra s ha közvetlen, tartós kapcsolatban volnánk a jelenségekkel és saját magunkkal? Bizonyosan nem, hiszen akkor nem volna szükség a művészetre, mert mi valamennyien művészek volnánk. »Nos yeux aidés de notre mémoire découperait dans l'espace et fixerait dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisisrait au passage sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement.» A természet ugyanis bölcsen fátyolt bocsátott közénk és a dolgok közé.

Észrevevésünket a cselekvés irányítja. Élni annyit tesz, mint a tárgytól csak a hasznos benyomásokat elfogadnunk, hogy alkalmas reakciókkal felelhessünk rájuk. Az élet tehát azt kívánja tőlünk, hogy szemellenzővel nézzük jelenségeit. Így magunknak a dolgoknak az érzéklése helyett legtöbbször csak a rájuk ragasztott címkéket olvassuk el. De vannak kiváltságos lények, akik előtt ez a realitásokra dobott fátyol áttetszővé válik s ezek a művészek. A művész elfordul a gyakorlati élettől, ezért veszi észre a tárgy anyagának szüzi valóságát. A színeken és a formákon keresztül a művész végre meg tudja látni a dolgok belső életét. A banális, társadalmi szavak mögött fel tudja fedezni az érzelmet, az eredeti, tiszta lelkiállapotot. Minél mélyebbre nyúl, annál inkább megtudja ragadni az életnek s a lélekzésnek bizonyos ritmusait, »qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus intérieurs, étant la loi vivante, variable avec chaque personne, de sa dépression et de son exaltation, de ses regrets et de ses espérances.»

A művészt tehát az emberek és a dolgok egyénisége vonzza. Az esztétikai intuíció is az egyénre vonatkozik. Elmerenghet az egyéni felett s merengését anyagi valósággá kell formálnia. Gyötrődések és vívódások árán is közölnie kell álmait embertársaival. »Préparer des rêves.» — szép kifejezés. A megvalósított álom — valahogy ez a művészet Bergson szerint.

A művész hipnotizál. Elaltatja embertársainak személyiségét, e személyiség aktív és ellenálló hatalmasságait, hogy könnyen szuggérálhassa művészelének eszméit. E szuggesztió által teszi rokon-szenvessé embertársai előtt az anyagban kifejezett érzelmeit. A művész érzelmének külső megnyilvánulásai közül azokat rögzíti, amelyeket felfogva gépiesen, bár könnyedén utánozhatunk s ezáltal abba a megnevezhetetlen pszichés állapotba kerülünk, mely eredetileg s megnyilvánulásokat a művészből kihozta. S ekkor lehull a sorompó, melyet a tér és az idő iktatott a művész és a mi tudatunk közé. »Plus sera riche d'idées; gros de sensations et d'émotion le sentiment dans le cadre duquel il nous aura fait entrer, plus la beauté exprimée aura

de profondeur ou d'élévation.» Olyan szépségeket és e szépségek olyan részleteit fedezzük fel tehát a művész közvetítésével a természetben és a szellemben, amelyek mellett odáig közönyösen haladtunk el. Láttuk talán, de soha meg nem néztük igazán. Gondoljunk csak például Swann kertjének apró virágú sövényére. Vajjon töröttünk-e azelőtt ezzel az egyszerű kertvégi növényvel?! A művész meglátja s meglátatja a világot. S ez a művészi látás kényszerítő hatású lesz mindenkire, aki az alkotás közelébe kerül.

A művészetnek tehát egyetlen tárgya van: »écarter les symboles partiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face avec la réalité même.« A művészet nagy adománya számunkra a természet, úgy amint van, látható és láthatatlan szépségeivel együtt. Balbeci séták, természet és erdő, — a közönséges képzelet feltárhatta volna-e valamennyi megrendítő szépségét?

Ezeket az általános tételeket Bergson szívesen alkalmazza az egyes művészetekre.

A festő a színeket magukért a színekért veszi észre, rajtuk keresztül fedezi fel a dolgok belső összefüggéseit és ezeknek meglátásával kényszerít arra, hogy e dolgokról alkotott előítéleteinktől megszabaduljunk. A Notice sur Ravaisson-ban az érzelmet elemzi, amelyet a Gioconda, vagy a Lucrezia Crivelli arcképe támasztott a lelkében. Amint a festőt a színek ragadják meg, a szobrászt a formák vonzzák. »La pâle immobilité de la pierre donne au sentiment exprimé, au mouvement commencé je ne sais quoi de définitif ou d'éternel où notre volonté se perd.« Az építész egyszerre nyugoz le a mozdulatlansággal és a ritmussal. A formák szimmetriája, ugyanannak az építészeti motívumnak a végtelen ismétlése győz meg bennünket az épületben kifejezett eszmék felől. Valamennyi művész közt az író fordul leginkább érdeklődésével a belső élet felé és a szavak ritmikus elrendezésével odáig jut, hogy — mint Félicien Challaye Bergson-könyve mondja — azt szuggerálja nekünk, hogy a beszéd nem a kifejezésre volt teremtve. Így vizsgálja ezekután a gondolkodó a drámaíró, a vígjátékíró, a költő művészetének lényegét is. A muzsikusról azt írja, hogy miként a költő, hangokban akarja kibontakoztatni az új élményt, Az élet ritmusát emeli ki és hangsúlyozza. Belülről ismétljük a hangokat és abba az eredeti lelkiállapotba helyezzük bele magunkat, melyben a dallamok származtak. Így kapcsolódunk bele a hangok e harmonikus folyamatába, »comme des passants qui entrent dans une danse.«

Világos ezek után, hogy a szépet először a művészetben kereshetjük s csak azután érthetjük meg a természetben. Nem ugyanezt jelenti-e Marcel vallomása, aki a könyvek valóságát előnybe helyezi a természetvalóságának?! »On pourrait se demander — folytatja Berg-

son — si la nature est belle autrement que par la rencontre heureuse de certains procédés de notre art, et si, en un certain sens, l'art ne précéderait pas la nature.»

Az esztétikai érzelmek közül különös szeretettel foglalkozik Bergson a bájjal. A könnyedség a mozdulatokban, a legfőbb könnyedség — ilyen s hasonló kifejezésekkel illeti ezt az érzelmet. Szépen fejt ki azt, miért kedveli a báj a görbe vonalakat. Ezeknél a soroknál Vinteuil muzsikája jut eszünkbe. Az anyagban lévő anyagtalanság, — ez a báj. Ugy hangzik, mint valami szellemes paradox, pedig tudományos igazságot rejt magában.

A báj ellentéte a komikum. Bergson ennek egész könyvet szentel. A komikumról szóló fejtegetéseit sok laikus is ismeri és élvezi. Talán azért, mert ez a munkája legjobban elárulja a szellemes írói.

A komikum nevetet. Mit jelent az: nevetni?

A komikum csak ott van, ahol valami magánvalóan emberi van. Egy táj nem nevetséges s az állat is csak akkor az, ha helyzete, kifejezése az emberre emlékeztet. Az ember rakja rá a tárgyra a nevetségessé tevő bélyeget. Az ember nemcsak »nevetni tudó állat«, de »nevetetni tudó állat« is.

Hogyan jön létre a komikum? Ha a csoportba verődött emberek minden figyelmüket egyik társukra irányítják, »faisant taire leur sensibilité et exerceant leur seule intelligence.«

»Du mécanique plaqué sur du vivant« — a komikus képzeletnek ez a formulája izgatja Bergsont s e formulára a példák seregét vonultatja fel. A műhelyben eleső emberen kezdi, az idomtalanságon folytatja. A karikaturista művészete éppen abban van, hogy a forma felületes harmóniái alatt az anyag mélyenjáró lázadozásait ragadja meg s mi tagadás, tulozza a láthatatlan aránytalanságokat és az észrevehetetlen alaktalanságokat. Egy orrot hosszabbít meg, melyet a természet már amúgy is elég hosszúra szabott.

»Plutôt raideur que laideur« — Bergson szereti a szavak ritmizálását s így az ilyesfajta szófordulatokat. De nagy igazság, hogy a komikum inkább merevség, mint rutság. Különösen az, ha ellentétére, a báj szárnyaló könnyedségére gondolunk. A helyzetkomikum is a gépiesnek és az élőnek az ellentétéből vezetődik le éppenúgy, mint a jellemkomikum. Hiszen komikus minden ember, aki gépiesen követi a maga útját anélkül, hogy embertársaival cseppet is törődnék. Alceste tisztességes ember, de társadalmiatlan (insociable), merev erényű. A komikus jellem a maga eszméi szerint akarja megváltoztatni a világ arculatát és irányítani a dolgok folyását. Azt látja, amire gondol, pedig arra kellene gondolnia, amit lát. Don Quijote óriásokat lát a szélmalomokban. »L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves.« — De ekkor kitör a nevetés és mindent elsimit. Mindent kiegyenlített. A nevetés tehát társadalmi gesztus.

Igy válik a komikum s a báj elmélete meglepő alkalmazásával a nagy bergsoni tételnek: a mechanizmusnak és az ösztönösség, az anyag és az élet között ellentét áll fenn.

S vajjon Proust műve és közvetve-közvetlenül a mai művészet nem alkalmazása-e egyik-másik, vagy mindegyik bergsoni tételnek? A fát az árnyéka méri meg, a művet a hatása. Ugy látszik ezek után, hogy Bergson filozofémája esztétikai tekintetéből is maradandó alkotás.

Dénes Tibor.

Megjegyzések a barokról és a barokk-ellenességről.

Ma, az európai barokk-kutatás közel félévszázados eredményes munkája után azt hihetnők, hogy nem akad józan ésszel gondolkodó tudós, aki ne látná és ne értékelné a XVII. és XVIII. század nagy stílusának jelentőségét. Hiszen kézenfekvő dolog, hogy valamely művészeti alkotás értékét nem pusztán stílusa, hanem esztétikai becsé szabja meg. A gótika és barokk csak úgy létrehozott remekműveket, mint a renaissance vagy klasszicizmus gyenge, vértelen alkotásokat. Aki viszont a barokkot jól ismeri tudja, hogy ugyancsak nem szükkölködött remekművekben. Paloták és templomok, festmények és szobrok Rómától Stockholmig, Madridtól Moszkváig terjedő nagyszerű sora mellett, ott állanak a nagy költők, Tasso, Shakespeare, Calderón, Lope de Vega, Corneille, Racine, Zrinyi, Gyöngyösi, vagy a jezsuita írók számos, a tömegtől kevésbé ismert, de esztétikai szempontból igen jelentős lírai és drámai alkotása. Hogy az utóbbira még visszatérjünk: aki figyelemmel tanulmányozza Avancinus, Balde, Sarbiewski vagy Simon műveit, kénytelen elismerni, hogy ez a latinnyelvű barokk poézis is számos alkotásában a nagy művek színvonalán áll. Meseszövé és lélekrajz a drámában, hév és kifejező a lírában: mind-ez kétségbevonhatatlan érték.

Belloni, az olasz XVII. század nagy kutatója is, amikor kitekint a barokk művészet birodalmába, megállapítja, hogy a stílus minden lát-szólag »virtuóz és túlzó« vonása mellett is a művészi kifejezőerő, a teremtő szellem és a meggyőző alkotótehetség nagyszerű példáit adja elénk.¹ Marchiori pedig egyenesen abszurdnak tartja, ha valaki a mo-

¹ A. Belloni: Il Seicento. (Storia letteraria d'Italia. VII. (Milano, 1929. 24. »Una bella pagina poi scrisse il Seicento nella storia delle Arti Belle. È vero che si ebbe allora l'arte barocca, che vuol dire, in sostanza, arte nella quale la schietta espressione e figurazione de' sentimenti e delle immagini è sopraffatta dalla virtuosità, dallo sforzo, dall'esagerazione; arte in cui la semplicità cede il posto al complicato, all'involuto, al sovraccarico d'ornamenti. Ma questa che pur è una maniera (mint minden stílus!) prende in alcuni artista caratteri di così spiccata impronta personale e di tale efficacia suggestiva, che lo spirito creativo si rivela in tutta la sua potenza animatrice.«

dern esztétika eredményes hódításai után még dekadenciának nevezi a barokkot, ezt e géniuszokban oly gazdag korszakot.²

Sajnos, Hubay Miklós személyében most épp nálunk akadt esztétikus, aki rálépett erre az abszurd útra.³ Mintha nyomtalanul múlt volna el annyi tudományos fáradozás, esztétikai kutatás: Hubay kiáll anathémát kiált a barokkra. Sőt, még tovább megy: az egész szellemtörténetre! Ma, amikor a szellemtörténet már jó harminc évre tekinthet vissza, s amikor már újabb, népi-nemzeti módszerek állnak a tudományos kutatás előterében, Hubay még mindig 1920-nál tart, amikor aggodalmaskodó öregurak forradalmi újítást láttak a szellemtörténetben és meg akarták tőle menteni a tudományt. A szellemtörténeti barokk-kutatókat pedig »expresszionistáknak« és a »német nemzeti szándékok« igazolóinak nevezi ki. Ugy látszik Hubay nem vesz tudomást arról, mennyire kifejlődött a barokk-kutatás Európaszerte mindenütt és milyen hatalmas tudós-gárda dolgozik ezen a területen. Az olasz Belloni, Calcaterra, Marchiori és Toffanin, a dán Lunding és Vedel, a spanyol d'Ors, a cseh Bitnar, Salda és Vasica, a szovjet-országos Brunov és Nekrasov, a holland Scholte és Schmidt-Degener, a szlovák Mráz, az angol Closs, Sitchwell és Warren, a magyar Alszegehy, Horváth, Kerecsényi, Koszó, Szeffü és Zolnai: ezektől mind tanulhatna Hubay, ha már a német barokk-kutatás nagyszerű eredményeit nem akarja tudomásul venni, s benne csak propagandát, programot, igazolást lát. Valóságos tudós-internacionálé szolgálja manapság már a barokk értékeinek föltárását és a névsor szinte napról-napra bővül: csupán Hubay ismételteti konokul a XIX. század frázisait. Lehet ugyan, hogy ez a XIX. század nagyon szép párizsi demokráciát tudott szembeállítani a XVII. század »bécsi abszolutizmusával.« De eredetileg alkotni, azt azután kevésbé tudott: inkább ész nélkül másolt antikvitást, romanizmust, gótikát és renaissanceot. Sőt még barokkot is: és a párizsi Haussmann nem riadt vissza a francia főváros átépítésénél attól, hogy a barokk abszolutizmus nagyvonalú városrendezéseit vegye mintául!

A nagy barokk fejedelmi családok azonban Hubay előtt igen ellenszenvesek. Elfelejtí művészet- és szlempáptóló tevékenységüket, s amikor a szlempetörténészeket vádolja propagandával, voltaképp magának néz mindent a világnézeti elfogultság szemüvegén keresztül. Letünt dinasztikiák ellen mennydörög s közben nagyon is a mára gondol.

² G. Marchiori: Un intagliatore surrealista del Seicento. Francesco Pianta junior. Emporium, 1937:552. »Tanto fu ricco d'ingegni questo secolo, nelle arti, nelle scienze, nelle lettere, nella filosofia, che parlar di decadenza ci sembra oggi assurdo, dopo le conquiste dell'estetica moderna.«

³ Hubay M.: A barokk reaktiválása. Esztétikai Szemle, 1940: 69—76.

Persze egyet elfelejt: hogy Anglia és Franciaország földjén, amely pedig az »átkos« Habsburgerzeit alatt »egyre csak kísérletezett és egyetűllálló formákba mintázta az új lelket a megújuló Európa számára«, szintén abszolút dinasztiák uralkodtak a XVII. és XVIII. század folyamán, nagyon is barokk formák közepette.

De ártott-e ez a művészetnek egyáltalában? Hisz a nagy művészet mindenkor és mindenütt szolgált: a görög fénykor művészei Perikles Athénjét vagy Nagy Sándor birodalmát, a római aranykor költői, építészei, Augustust, a középkor művészete az Egyházat, a renaissance a fejedelmi mecénásokat. A »szabad művészet« valójában csak a XIX. századi titanizmus szülötte volt és fűtetlen padlás-szobákba, a nyomorba hajszolta a művészeket, a művészetet pedig tömeggyártássá alacsonyította. A művészi teremtés igazi szabadsága azonban túl van minden megkötöttségen és akkor is érvényesül, sőt akkor a legjobban, ha a műalkotás magasabb célokat szolgál. Az emberiség csak hálás lehet az »északi barokk szellem féktelen imperializmusának«: hisz épp ez a hódító lendület adott teret újabb és újabb nagy alkotások számára.

Mégsem lehet elmondani róla, hogy »belső tusakodás nélkül, Isten kegyelméből uralkodott.« Elégge ismeretesek a XVI. század lelki vívódásai, renaissance, reformáció és ellenreformáció közt, elvilágiasodás és vallási vágy küzdelmei a történelemben csak úgy mint a lelkekben. A barokk szellem nem utoljára épp a tusakodások közepette forrott ki, hisz célja az volt, hogy a lelki elmélyülés és az élet- és világjavallás szükségleteit összhangba hozza. A barokk századok minden kísérletezése erre irányult, akár a Habsburgok földjén, akár azon kívül történt. A közös szükségletek, közös helyzet, közös vonásokat is formáltak: ezt jelenti valójában a »barokk szellem kizárólagos uralomra törése.« A lélek megtalálta a maga formáit és beléjük nőtt: nem úgy erőszakolták rá!

Hogy pedig ez Európaszerte így történt, az ma kétségtelen, Franciaországban csak úgy volt barokk, mint Angliában, Olaszországban mint Németországban és Spanyolországban, Csehországban mint hazánkban. Európa tudományos világa ebben ma egyetért. A francia tudomány is elismerte a francia barokk tényét, amikor Vedel könyvét Corneilleről és Molièreről közrebocsátotta. Hubay tehát bátran lehet vigasztalan: legszebb újkori századaink tényleg »csupán« barokk századok.

⁴ Néhány munka a barokk európai jellegéről: M. Praz: *Secenismo e marinismo in Inghilterra*. Firenze, 1925. — V. Vedel: *Deux classiques français*. Paris, 1935. — P. Meissner: *Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*. Berlin, 1935. — F. X. Salda: *O literárním baroku v písmu a domácm*. Salduv zápisník, VIII. évf. 1936. — H. Schaller: *Die Welt des Barock*. München, 1936.

De hát jogos-e egyáltalában ez a »vigasztalanság«? Csak »hígtott papírpénz a legtöbb barokk érték« valóban? Ezt tagadjuk! Hubay szavai enyhén szólva ízzellenek. Nem hisszük, hogy áttanulmányozta volna a barokk drámai irodalmat: apriori—ítéleteknek pedig ezen a téren nincs helyük. Először olvassunk, azután ítéljünk! Az északi barokknak sem a drámában, sem egyebütt nem kell szégyenkeznie. A komolyan mély Bidermann és a ragyogó Avancinus, a férfias zordságu Gryphius és a vidám Klaj időtálló irodalmi értékek. De ott Gryphius lírája is, Gerhardt és Spee vallásos költészete, Böhme és Angelus Silesius misztikája, ott a filozófus Leibniz, minden idők egyik legnagyobb gondolkodója és Bach. A képzőművészek közt pedig Fischer von Erlach és Schlüter, a két Asam, Balthasar Neumann, a Dienenhoferek, Maulbertsch, Dominikus Zimmermann és fényes nevek egész sora. Ezt a nagyszerű teremtményt nevezi Hubay »szellemi inflációnak«? Inkább csodálatos termékenységnak nevezhetnők, a német géniusz Európára-szóló virágborulásának.

Ami pedig a barokk eredetét illeti, néhány kétségbevonhatatlan tényre szeretnénk rámutatni. Giordano Bruno, a barokk első nagy szelleme maga vallotta be, mennyit köszönt a misztikával átjárt német gondolkodásnak, Cusanus, Kopornikus, Paracelsus eszméinek.⁵ Végtelenbetörésben, mely már a barokk végtelenbetörése, ott él az északi misztika szelleme. Tintoretto pedig a művészettörténet megállapítása szerint, nagy úttörésben a nagy német művészek, Dürer, Altdorfer, Baldung Grien nyomdokain indult meg. A fényproblémák, merész rövidülések, mélység és mozgalmasság ábrázolása ebből a forrásból került a nagy velencei mester művészetébe. A barokk tájképfestészet pedig Rómában a német Elsheimer és németalföldi társainak ösztönzésére szökken virágzásba.⁶ Északi és olasz szellem nagyszerű találkozása a barokk: Európa két legnagyobb és legállandóbb kulturteremtő földjének, Itáliának és Németországnak testvéri kézfogása.

Az udvari barokk, amely ennek az olasz-német kézfogásnak eredménye, minden más, mint »középszerű« és »tikkadt«. Operái, ünnepi játéakai egy kifinomult, artisztikus és művelt ízlés számára adják meg az élet magasztos hangsúlyait. Az életet akarták szebbé tenni ezek a játékok, eléje állítani a hősies nagyság és nemesség példaképeit és föltárni a Végtelenség perspektíváit. Az olasz lélek nemes pátosza és a német végtelenbetörés egyesül bennük művészi formákban, akár az olasz nyelv édes zenéjét, akár a barokk nemetség latinos méltóságát, akár magának a latinnak színes pompáját zendítik föl.

Amit Hubay »talpnyalásnak« és »bizantin liturgiának« nevez,

⁵ W. Wundt: Die Nationen und ihre Philosophie. Leipzig, 1918: 14—5.

⁶ A. E. Brinckmann: Geist der Nationen. Italiener-Franzosen-Deutsche. Hamburg, 1938:111.

nem egyéb, mint az uralkodóünnepelés évezredes hagyományainak, Egyiptom, Kína, India, Peru, a Mithras-vallás örökségének folytatása. Már ezek az ősi kultúrák a naphoz, ragyogáshoz kapcsolták a fejedelem személyét. A királyi hatalom nagysága, méltósága jutott ebben kifejezésre, az a természetfölötti erő, amelyet az uralkodó magában hordozott.⁷ Igenis természetes, hogy ilyenkor kozmikus képek toltak az uralkodót dicsőítő író tollára! Ez is csak azt mutatja, mennyire a legigazibb, legősibb lélekrétegekbe kapcsolódott a barokk, mennyire örök és mély mondanivalókat tolmácsolt.

Bármennyire is ellenkeznek azok, akik csupán valami »izlés-ficamot« látnak a barokkban és jelentőségét minél szűkebb keretek közé szeretnék szorítani, mégis kétségtelen a természettfilozófiába és és misztikába hajló barokk tudomány és a költészet kapcsolata is. Giovanni Ciampoli, az egyik »legbarokkabb« olasz költő csodálta és védelmezte Galileit. Margherita Sarrocchi, a Szkander bégről szóló barokk eposz (Scanderbeide) költőnője is levelezett a nagy természettudóssal. Giovan Leone Semproni pedig marinista-barokk és középkori-romantikus elemekben bővelkedő eposzába (Il Boemondo) a kopernikusi világképet szőtte bele. Ismereteseek a német barokk költészet kapcsolatai is a misztikus és természettfilozófiai gondolkodással. Ezek után nem csodálhatjuk, ha a drámai költészetben és az operában is minduntalan olyan képekre, jelenetekre bukkanunk, amelyek elárulják misztikus gyökerüket. Ha nincs is mindenkor tudatos átvételről szó, mégis az eredetek a kor lelkének spirituális mélységeibe vezetnek: innen áradnak az író elé a képek, eszmék. A barokk szükségét érezte, hogy kitáruljon a Végtelen felé: ezért írtak az írók úgy, ahogy írtak. Végső elemzésben nem is a fejedelemnek szolgáltak, hanem mind a fejedelem, mind az író a barokk lelkiséget képviselte, ennek a lelkiségnek szolgált. És szolgált nemcsak Bécs, de Versailles is. Nem tudja talán Hubay, hogy XIV. Lajost »Napkirálynak« nevezték? És nem tudja, hogy amott is az udvari uralkodó-dicsőítésnek milyen ünnepélyes, méltóságos és kozmikus formái fejlődtek ki? Ami magától értődik: hisz minden birodalmi gondolat egy-egy kozmikus mitosz megtestesítője. A birodalom fogalma ugyanis rokon a világmindenség fogalmával, mint a királyé is az Istenével. Isten földi képe a király, műve: a birodalom, pedig Isten világának emberi alakja írja egy fiatal magyar kulturfilozófus.⁸ A mai Franciaország pedig már tudja, hogy ez a 17. századi világ nagyobb nemzeti érték, igazibb hagyomány volt, mint az 1789-et előkészítő »kísérletezések« és a »polgári osztály körében érvényesülő alkotók.«

⁷ J. Evola: *Rivolta contro il mondo moderno*. Milanó, 1934:20 kk.

⁸ A. Belloni, id. mű, 148, 192, 202—3. — K. Vietor: *Probleme der deutschen Barockliteratur*. Leipzig, 1928:31 kk.

⁹ Ferdinandy M.: *Középeurópa*. Bp., 1940:44.

Hogy pedig a »grand siècle« világa barokk világ volt: ma már kétségtelen. Minden »klasszicisztikus« mázon átüt a barokk alap, a század mozgalmas lelke. Ez szólal meg Corneille drámáinak szenvedélyes pátozában, ez a nagyraméretezett római hősökben, ez az érzelmes alaphangban, érzelmesség és hősiesség barokk egybefonódásában. Mennyire ebből a barokk lélekből fakadnak az öreg Horace fia győzelmén ujjongó szavai:

O mon fils! ô ma joie! ô l'honneur de nos jours!
 O d'un État penchant l'inespéré secours!
 Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace!
 Appui de ton pays, et gloire de ta race!
 Quand pourrai-je étouffer dans tes embrassements
 L'erreur dont j'ai formé de si faux sentiments?
 Quand pourra mon amour baigner avec tendresse
 Ton front victorieux de larmes d'allégresse?

(Horace, IV. 2.)

A »klasszikus« hős-eszmény itt teljesen a barokk érzelmesség világába lép: héroikus erény és szentimentális érzelem egyesülnek. Bármely latin jézsuitadramában hasonló részleteket találunk. De az uralkodó-istenítése is föllelhető Corneille barokkjában, akárcsak Bécsben Avancinusnál és Minatonál. Idézzük a Horace-ból Camille Sabinehoz intézett szavait, ahol szépen kifejezésre jut az uralkodó-istenítés mellett az egész barokk gradualizmus gondolata:

Disons plutôt, ma soeur, qu'en vain on les consulte.
 Ces mêmes dieux à Tulle ont inspiré ce choix;
 Et la voix du public n'est pas toujours leur voix;
 Ils descendent bien moins dans de si bas étages,
 Que dans l'âme des rois, leurs vivantes images,
 De qui l'indépendante et sainte autorité
 Est un rayon secret de leur divinité. (III. 3.)

A »noble ardeur«, »généreuse ardeur« dicsőítése, mely Corneille egész drámai alkotásán átvonul, ugyancsak arra vall, mennyire a barokk mozgalmasság hősei ezek a drámai hősök. Sabine egyenesen így fordul Horacehoz:

A quoi s'arrête ici ton illustre colère? (IV. 7.)

Tehát a legnagyobbfokú testi-lelki mozgalmasság névével illeti a hősi szenvedélyt! Ha mindezt figyelembe vesszük, szükséges, hogy a barokk fogalmába Franciaországot is belevegyük.

Nem tudjuk viszont, mire is gondol voltaképp Hubay, amikor »drá-
máknak nevezett teátrális monstrumokat« említi, »amelyekben napokon
keresztül csak a fölséges uralkodóház ceremóniás dicsérete zengett.«
Ugyáltszik nem ismeri eléggé a színháztörténetet és összetéveszti,
az egy délutánt vagy estét betöltő barokk színelőadásokat a valóban
több napig tartó középkori misztérium-előadásokkal. A barokk világ
rendezett ugyan több napig tartó ünnepség-sorozatokat, de ilyenkor
mindegyik napra más-más ünnepi játék, színdarab, opera bemutatása
jutott. Ilyenek voltak például az 1589. évi firenzei, 1667. évi versaillesi,
1719. évi drezdai udvari ünnepek.¹⁰ Nagyon is művészi érzékkel el-
rendezett ünnep-sorozatokról volt itt szó, korántsem »teátrális monst-
rumokról!« Ami pedig az Elba és Duna föllépését illeti, ezek Hamburg
városának egész kisméretű, oratórium-szerű előadásain történtek. In-
tim jellegüket az is kiemelte, hogy a császári követ házában tartották
őket: nem operában vagy szabadtéren.

Allegóriák, angyalok és mitológiai alakok föllépése pedig csupán
a barokk nagyszerű univerzalitását mutatja. A XVII. századi filozófia
nagy egységtörekvése él ezekben a játékokban is, ugyanaz a vágy,
amely a gondolatot éltette. Földet és Kosmoszt, jelent és multat, ter-
mészeti és emberi világot kíván átfogni a barokk. Az egész barokk-
világra állanak azok a szavak, amelyekkel Zolnai Béla Zrinyi világát
jellemzi. »Ez a fausti mindentbírási érzelmé mutatkozik Zrinyinek
azokban a könyveiben is, amelyek az univerzumot akarják meg-
hódítani... Grandiózus valóságkultusza és fönséges elragadtatása őt
is az extatikus megszállott hősök attitűdjében mutatják. Nem szent
ember és az esztétikum is helyet kap életében, de vallásossága kozmikus
távlatokat nyit... Semmi emberi és semmi természeti dolog nem volt
idegen előtte. Ő az első magyar költő, aki metafizikai-kozmosz körü-
lbekintésben látja a dolgokat... Ünneplő-pásztorjátékszerű és grandió-
zus fönség: összekeverődnek a barokk-précieus kor mozgalmas tablő-
in.«¹¹

Ez a barokk igazi lelke: a nagyszerű kozmikus univerzalizmust!
Amit Hubay »monstruozitásnak« ítél, nem egyéb, mint ennek az egye-
temes szemléletnek drámai kibontakozása. Ezt a kibontakozást szol-
gálta a barokk színpad is, a maga eget és földet, másvilágot és alvilágot
átfogó távlataival, s ezt szolgálta a barokk költészet. A bécsi udvari
színpad nagy mesterét, Lodovico Burnacinét méltán hasonlíthattuk
Gregor Shakespearehez. Mindkettő ember és természet egyetemes
világát tartja föl a XVII. század számára: egyik nyelv, másik a színpadi
művészet eszközeivel.¹²

A Burnaciniek, Galli-Bibienák barokk színpadán pedig korántsem

¹⁰ Lásd H. Tintelnot: Barocktheater und barocke Kunst. Berlin,

¹¹ Zolnai B.: Zrinyi világa. Magyar Szemle, 1938: 194—7.

¹² J. Gregor: Weltgeschichte des Theaters. Wien, 1933: 401 kk.

a »színházi giccs« bontakozik ki! Az opera az olasz XVII. század büszkesége, hangoztatta egyik firenzei előadásában Bruno Migliorini. Nemcsak zenei téren tárul elő szárnyaló, zengő nagyszerűséggel az új stílus, hanem a szövegben is az olasz költészet legnemesebb hagyományait folytatja és örökíti Európára. Maga Benedetto Croce, a barokk vas-
kalapos bírálója is elismeréssel említi Ottavio Rinuccini, a nagy szövegköltő érdemeit és művészetét.¹³ De későbbi utódai sem maradnak méltatlanok ehhez a kezdethez. Német földön pedig maga Anton Ulrich braunschweigi herceg, a német barokk-irodalom egyik legnemesebb író-egyénsége veszi kezébe az operaszövegírás ügyét. Az opera a barokk világ titokzatos életérzésének kifejezőjévé válik. És Hallmann, a Sziléziából Bécsbe kerülő barokk drámaíró is ezt a világ-szintézist munkálja. Hankamer, aki pedig Crocehez hasonlóan ugyancsak eléggé kritikai szemmel nézi a német barokk irodalmat és akit a barokk megítélésében ugyancsak a klasszicizmus szempontjai vezetnek, mégis szép szavakkal adózik Hallmann drámai művészetének. Allegorikus nyelvét, közelségét az operához úgy kell értékelnünk — írja —, mint a világ átszellemflésére irányuló törekvést. Esztétikai kozmoszt akar építeni a költő, amely érzékek és szellem számára egyaránt nyitva áll. Erzi a világtól való menekülés és a világot alakító vágy ellentétét, és a szintézis kereséséből alakult ki lebegő, zengő, átszellemflésre törekvő életérzése.¹⁴

Ez a Theatrum mundi világerzése: s itt fonódik bele a német és olasz szellem közfogásába a spanyol szellem is, látszatnak, színpadi játéknak, kalandnak érzi az életet, de gyökereit a hit Kozmoszában, világába ereszti. Minthogy pedig az élet nagy színjáték, ezért alkalmas arra, hogy a színpadon megjelenítsék.¹⁵ Az allegóriák pedig nem a

¹³ B. Croce: Storia dell'età barocca in Italia. Bari, 1929: 345.

¹⁴ P. Hankamer: Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Stuttgart, 1935: 318—9. »Die allegorisierende Sprache, die das Abstrakte willkürlich-grotesk mit dem Konkreten bezeichnet und im Unmass den Sinn auflöst im Klang, das Veropern des Wortdramas muss begriffen werden aus dem weltverklärenden Trieb, der sich in diesem ästhetischen Kosmos eine echtere Wirklichkeit bilden will, allen Sinnen zugänglich, aber vom Geist zum Geiste kommend... Das feste Wort kann das transzendierende und gemischte Lebensgefühl nicht fassen, in dem der Wille zur Verklärung in unauflösbarer und unvereinbarer Gegensätzlichkeit zwischen Weltflucht und Weltgestaltung schwebt. Dieses schwebende, schwingende Daseinsgefühl, zwischen Welt und Geist eine unbegreifliche, aber fühlbare Mittellage suchend, findet in der Form des hohnen Dramas durch ihn einen deutschen Sprachton.«

¹⁵ K. Vosler: Lope de Vega und sein Zeitalter. München, 1932: 183. »...es ist spanische Art, im Leben wie in einem Abenteuer und

»tetről leványadt értékek«, hanem inkább a tettek örök Ideái, lényegei. Mennyire elevenek Calderón Nagy Világszínjátékának allegóriái! De az egész barokk allegorizmusnak, Spanyolországban és Spanyolországon kívül, egyaránt ez az értelme.

Mindez mutatja, hogy a barokk nem pusztán német ügy és Habsburg-ügy, hanem Európa ügye. Láttuk a német barokk jelentőségét, érdemét, de láttuk, hogy a szálak Itália és Spanyolország felé is vezetnek. A barokk szellem terjedésében nem szabad kizárólag német és Habsburg-propagandát látnunk! Hisz például Salda épp abban látja a cseh irodalmi barokk jelentőségét, hogy Csehországot a román világhoz kapcsolta és így hosszú ideig távol tartotta tőle a német irodalmi befolyást.¹⁶ Nálunk pedig Mályusz Elemér von éles határvonalat XVII. századi »magyar barokk« és XVIII. századi »bécsi barokk« közt.¹⁷ Sőt még Németh László is, akinek pedig igazán semmi lelki kapcsolata nincs a bécsi udvari kultúrával, nem tartja a barokkot önmagáért való rossznak, hanem külön említi Pázmány barokkját és a Habsburg-barokkot. De még a Habsburgok kritikájával kapcsolatban is megjegyzi: »... a német műveltséget azonban egészében nem tartom hátrábbvalónak a nyugati népekénél. A déllel átjárt német gótikát, a német 18. századot bámulom...«¹⁸ Viszont Hubay mályusabb akar lenni Mályusznál én némethlászlóbb Németh Lászlónál és ezért aztán az egész barokkot beszorítja Németország földjére, hogy ott minden értéket megtagadjon.

Bühnenspiel zu stehen: mannhaft und mutwillig, und sich nicht darin zu verlieren. Das Schiffelein tanze wie es mag und muss, es bleibt im Jwenseits verankert.« 219—20: »In dem dramatischen System der Spanier rückt zwar das ganze menschliche Leben in die Kategorie des Scheines, wird aber eben dadurch für die schauspielerische Veranschaulichung geeignet. Ja, gerade durch den Mangel an Eigenwert, gerade weil es sich nicht selbst trägt, ist es bühnenbedürftig und lechzt nach Aufmachung, Kostümierung und Theater. Auf dem Theater findet das Leben sich selbst als das, was es ist... Vor seiner eigenen Nichtigkeit flieht das Leben sozusagen auf die Bühne, und haufenweise strömt das Volk herbei, um es dort zu sehen, dort sich daran zu berauschen, nur um es draussen in der Wirklichkeit nicht verneinen zu müssen«.

¹⁶ Salduv zápisník VIII:237. »Predne vidím zásluhu baroka... ze nás vklínilo do románského svéta, ze zadrželo postup nemecké kultury literární u nás asi na pul druhého století.«

¹⁷ Mályusz E.: Magyar renaissance, magyar barokk. Budapesti Szemle, 1936.

¹⁸ Németh L.: Szekfü Gyula. Budapest, 1940: 33, 66. Az 50—51. lapon pedig »a szatmári béke előtti tömörmagyarság« »nagy latin-keleteurópai-barokk-protestáns gyökerű nemzetköziségét« említi!

Mi pedig egyre csak azt hangoztatjuk, mennyire nem helyes, ha valaki részjelenséggé óhajtja redukálni a barokkot. Megvan az bizony egész Európában. A francia tragédie classique és XIV. Lajos udvara bővelkedik barokk vonásokban. A Theatrum mundi és világharmónia gondolata pedig csak úgy megvan az olasz Campanella, mint az angol Bacon bölcséletében.¹⁹

Végül pedig Shakespeare! Hubay nem kedveli a német tudományt, de ezen a ponton egyszerre csak a német tudósok Shakespeare-imádatát teszi magáévá és belekapcsolódik immár évtizedes vitájukba: Gehört Shakespeare zur Renaissance oder zum Barock? Ennél a belekapcsolódásnál azonban egy kis baj van, még pedig ott, hogy Hubay megfélekedzik az irodalomtörténeti kronológiáról. Ezért Shakespeare fellépését valahová a barokk századok végére helyezi, amikor így ír róla: »Shakespeare fellépésével a Theatrum Mundi elvesztette jelentőségét, úgysis mint színház, úgysis mint világ.« Elfelejtí, hogy Shakespeare a XVI. század végén lépett fel, tehát akkor, amikor a barokk kezdődött. És Shakespeare fellépése épp a kezdődő barokk egyik jele. Nem hiába nevezi Bernard Shaw Shakespeare műveit »zene nélküli operáknak.« Shakespeare művészetét az újabb angol-amerikai kutatás pedig egyre inkább a XVII. század szemszögéből vizsgálja és egyre csökken azok száma, akik valósággal negyedik isteni személyt láttak benne. Eliot, Charlton, Granville-Barker egyaránt kimutatták, hogy Shakespeare nagyon is a kor és a közönség költője: »A legkiemelkedőbb képviselőjük, E. E. Stoll terjedelmes munkákban mutatja ki, hogy mennyire hatott Shakespeare drámáira az egykorú színpad. Szerinte a kor drámaírójának működését meghatározta a szabványos drámai jellemek minősége, az Erzsébet-kori hallgatóság lélektani tájékozatlansága, a közismert tárgyak és indítékok befolyása és a kor kialakult színi technikája. A drámaírást nem tekintették irodalomnak, hanem egy közönségigény ellátásának gyorsan összeállított és tetszetős áruval. Irodalmi értékre vagy »mélyebb értelem«-re egy szerző sem gondolt. Így Shakespeare darabjaiban sem filozófiai tanulmányokat, sem következetes lélektani példatárt nem láthatunk. Hamlet nem jellemtanulmány, sem fölfejtendő szimbólum, hanem a tipikus bosszú-dráma tipikus főhőse... Hangsúlyozzák, hogy Shakespeare írói fejlődése nem hozható kapcsolatba lelki életével, hanem a közizlés változásával. A. H. Thorndike szerint Shakespeare tragédiái nem a »dark peroid« lelki katasztrófájának lecsapódásai, hanem az okos költő alkalmazkodását jelentik a Beaumont és Fletcher által diktált új színpadi divathoz... Shakespeare színpadilag akart hatásos lenni, nem pedig lélektanilag következetes: jellemeit nem képzelte el a cselékménytől

¹⁹ B. Croce, id. mű. 401. K. Joël: Wandlungen der Weltanschauung I. Tübingen, 1928:424, 449.

függetlenül.²⁰ Ime a »kiszolgáló író és kiszolgáló irodalom«, amely Hubayt a női divatüzletek segédeire emlékezteti!

Ilyennek látja a hüvös tárgyilagosságú angolszász kritika saját fajtájának legnagyobb költőjét! Mi pedig hozzátehetjük: Shakespeare a színházból élt, a színház közönségét szolgálta ki. A középeurópai Theatrum Mundi költői ezzel szemben papok, tudósok, udvari tisztviselők, jogászok, orvosok voltak, akik nem szorultak rá, hogy a színházból éljenek. Az előadásokat az udvar vagy az Egyház rendezte. Így tehát, ha ezek az írók szolgáltak is, csak egy eszmét szolgáltak és nem a pénzt! Az alkotás idealizmusa terén Minato vagy Avancinus mindenestre fölülmulják Shakespeart!

Mégsem akarunk bálványokat döntögetni, és készek vagyunk minden »kiszolgálás« ellenére is elismerni Shakespeare írói nagyságát. Csak azt kell leszögeznünk, hogy egy ennyire közönségéhez, korához símuló író nem mentesülhetett a barokk hatás alól. A hideg józanságú angolszász kritikával szemben a német irodalomtudomány ugyan még most is inkább valami csodás renaissance-jelenséget lát Shakespeareben. Az előbb említett vitában a német tudomány zöme azt hangsúlyozza, hogy Shakespeare a renaissance költője. Ez már egymagában pozdorjává töri Hubay állítását, hogy a német tudomány »programszerűen« terjeszti ki a barokk fogalmát! Mégis Deutschbein, az angol költő legmélyebb német ismerője, aki egyik Shakespeare renaissance-vonásait legjobban hangsúlyozó tudósoknak, új könyvében kénytelen a Macbeth barokk jellegét beismerni.²¹

És ilyen beismerések egyre erősödnek a szellem egész területén. Egyre jobban látjuk, hogy a barokk nagyon is sokoldalú kapcsolatban állott az európai szellem szerves és teremtő fejlődésével. Amit Hubay az udvari barokk ellentétéként állít oda, nem más, mint az egyetemes barokk-műveltség másik aspektusa. Grimmelshausen, a Simplicissimus szerzője ízig-vérig barokk író: nagy regénye a barokkot népi síkon teljesíti be.²² Mellette pedig számos udvari regényt is ír! Hollandiában Rembrandt félhomálya teljességgel barokk, misztikája pedig és vele együtt az egész XVII. századi holland spirituális mozgalom a barokk Böhmeből táplálkozik. Rembrandt mellett pedig ott Vondel, aki a barokk dráma egyik legnagyobb művelője.²³ Az angol dráma

²⁰ Országh L.: Az újabb Shakespeare-irodalom. Műhely, 1938: 25–26.

²¹ M. Deutschbein: Shakespeare Macbeth als Drama des Barock. Leipzig, 1936.

²² E. Ermatinger: Weltanschauung und Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicissimus. Leipzig, 1926.

²³ P. Schmidt—Degener: Rembrandt und das holländische Barock. Leipzig, 1925. E. Trunz: Dichtung und Volkstum in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. München, 1937.

pedig Shakespeare után is a barokk vonalon maradt, sőt Johnson és Dryden költészetében egyre inkább az operához közelít. Port-Royal janzenizmusa egyik ága a barokk misztika nagy áradásának.²⁴ A »sunyi szatirikusok« jórészt csak egyes személyi vagy intézményi túlzások ellen fakadnak ki: valójában ők is barokk emberek. Logau, Moscherosch és társai, kikre Hubay céloz, korántsem barokk-ellenesek, csupán a sajátosan nemzeti jellegű barokk kultúra kialakításán fáradoznak.²⁵ De ha németek így gondolkoztak, így küzdöttek az idegenség ellen, akkor hol marad a barokk állítólagos fegyvercsörtetése, német imperializmusa?

Cervantes személye és művészete pedig minden egyéb, mint barokk-ellenes érv. Maga a Don Quijote a spanyol barokk tragikus, pátoszt és szatirikus humort összeötvöző lelkéből fakad, barokk lebegés álom és való közt.²⁶ És ez a regény nem is volt Cervantes utolsó szava: hisz még utána írt »komoly« lovagregényt is. Ez a tény mutatja, hogy a Don Quijote humora csak azt a szerepet tölti be a barokk világban, mint a spanyol színpad graciosója, vagy a bécsi Hanswurst. Humoruk, tréfaik csak kísérik, keretezik, ellentéteznek a hősi pátoszt, akárcsak Molière vígjátékai Corneille és Racine trágédiáit. A barokk itt is szintézisre tör, és nagy emberi egységbe foglalja a hősit és tréfásait. A barokk szatíra, ha szatíra is, barokk marad! Tanunk rá Salvator Rosa, akit Hubay bizonyosan szintén azok közé sorolna, akiket »szegénylegénnyé üz a kegyes és szigorú uralom.« És valóban: Salvator Rosa szatirikus költeményekben ostorozza korát, annak életét és költőit. Mindez azonban nem akadály, hogy örömmel részt ne vegyen Róma és Firenze udvari életében, és ne a legpatétikusabb barokk táj- és csataképeket fesse! A barokk létteljeségbe ezek a »szegénylegények« is beletartoznak!

Ez a létteljesség a barokk kultúra érdeme és jelentősége is. Természetesen van benne eredmény, cél, szintézis, ünnep. De minden nagy kultúra elér valamilyen eredményt, megvalósít valamilyen célt, beteljesít valamilyen szintézist, és beteljesedésének ünnepet szentel. Az ünnep lényege a legnagyobb vallási, lelki megragadottság élmény- és életszerű állapota!²⁷ A barokk pedig méltán ünnepezhette létteljességét, nagy kozmikus szintézisét. Alkotásainak is ez az érdeme:

²⁴ Zolnai B.: Magyar janzenisták. Minerva, 1925—26. A janzenizmus európai útja. Pécs, 1933. (Minerva-könyvtár, 45.)

²⁵ W. Flemming: Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock. (Handbuch der Kulturgeschichte.)

²⁶ Lásd Szerb A.: Dulcinea c. tanulmányát, (Sziget II.) melyet Theatrum Mundi c. munkánk 81. lapján idézünk. De úgy látszik Hubay nem tartja szükségesnek, hogy ha valamiről ír, az illető könyvet egészen és pontosan el is olvassa!

²⁷ K. Kerényi: Vom Wesen des Festes. Paideuma 1938: 59 kk.

ennek a létteljességek fénye ragyog a Theatrum Mundi alkotásaira is. És vajjon csak holt ág lett volna mindez? Ó nem! A barokk hatalmas egyetemes eszményt állított az emberiség elé. Még azok is, akiket Hubay a barokkal szembeállít, a nyugati Európa írói, gondolkodói, művészei is részt kértek ebből a munkából. A XIX. század lelki anarchiája, széthullása előtt még fölragyogott a barokk földre épült, de égbe érő hatalmas épülete. Helye volt ebben az épületben szellemnek csak úgy, mint hatalomnak, szépség- és világjavallásnak csak úgy, mint vallási elmélyülésnek, szerelemnek csak úgy, mint misztikának. Ha voltak is a barokkban hibák, bűnök, ezek egyes emberek hibái, bűnei voltak, nem a kor lelkéi.

Mindez a szépség és nagyság nem maradt, nem maradhatott hatástalan. A barokk szellem örökségéből nőtt ki csak úgy a weimari klasszicizmus, a Faust világot-átfogó világa, mint Manzoni olasz romantizmusa. A két nagy barokk gondolkodó, Giambattista Vico és Jakob Böhme készítette elő a romantika filozófiai virágbaborulását: Herder, Hamann, Schelling belőlük merítenek. Leibniz öröksége is századokba világít és messzire hangzik a barokk zene. Ha pedig a szellemi visszanyúl a barokk világba, ezzel is csak amannak eleven hagyomány-voltát igazolja. Amint a barokkból fakadó romantika 1800 körül megkísérelte a XIX. század széthullásba és káoszba zuhanó szekerét megállítani, úgy ma, amikor összeomlott a XIX. század világa, ismét a barokk egyetemes kulturára vetjük tekintetünket. Korunk legnagyobb szellemei az új egyetemes kultúra világa után kiáltanak. Buzdító képként állhat előttünk a középkor és a barokk, két olyan korszak, amely ezt az egyetemeséget széles keretek közt megvalósította. Időben és szellemben a barokk még közelebb állhat a mai kor emberéhez, hisz magába olvasztotta a renaissance eredményeit is.

A barokk nem fojtotta el a biztató lehetőségeket: inkább ilyeneket adott! Hubay ugyan így ír: »Csupán néma és keseredett tömegek emlékeznek az előző századok lelket és javakat felszabadító jó hírére.« De hol volt és mire emlékezett volna ez a tömeg? Talán a 16. század Werbőczy Istvánjára, aki Dózsa szörnyű kivégzése után szolgálai sorba süllyesztette a magyar parasztságot? Vagy Lutherre, aki a »gyilkoló és rabló parasztok« ellen prédikált? A XVI. század vallási háborúira és boszorkányégetéseire? Vagy talán a Borgiákra és az olasz városállamok testvérharcaira?

Igen, »kuruckodott« a kis- és középnemesség, nálunk az előjogait feltűző »populus Werbőczianus«, mert érezte, hogy az udvari kultúra világából sokkal emberibb, szociálisabb, nemesebb bánásmód sugárzik a kisember felé.²⁸ A »labanc« Koháry István gróf és Savoyai Jenő

²⁸ Málnási Ö.: Gróf Csáky Imre élete és kora. Eger, 1931, Vékony I.: Koháry István élete. Kecskeméti piarista gimnázium 1914—5. tanévi értesítője.

herceg, mindketten a barokk világ fiai, sokkal megértőbb barátai voltak a népnek, mint a populus Werböczianus.²⁹ Hogy is szól csak a Kuruc tábori dal egyik versszaka?

»Az parasztembernek
Fogd meg az szakállát,
Hajtsd el az marháját —
Verd pofon ő magát.«³⁰

Amikor azonban a kuruc felkelés népi mozgalommá terebélyesedik, és II. Rákóczi Ferenc személyében hivatástudattal és szociális felelősségérzettel eltelt vezér áll előlére, akkor itt is kialakulnak a korszerű formák és barokk udvari élet veszi körül a fejedelmet.³¹

Magának a népnek pedig igenis volt köze a barokk kultúrához! Hiszen a barokk nem maradt meg a főúri világban, városokban és kastélyokban, hanem leszállott a nép közé. Könyvek és beszédek, missziók és egyházi ünnepek szétárasztották a faluk világában is a barokk szellemet. A barokk pasztoráció lélekvezető művészete megtalálta az utat a magyar paraszthoz is! »Hirdetni a fegyelem nagyszerű erkölcsi értékét, alátámasztani a tekintélyi elv megengedett pilléreit, egy katonás, hősi kereszténység apostolává lenni s egy eget-földet egységbe kulcsoló misztika hevületét szítani föl a lelkekben: ez a tipikusan barokk éleleteszmény hajlott le a magyar falvak elhanyagolt, viharverte világához s hozta létre azokat az életformákat, amelyeknek pusztulása ma a falu válságát jelenti.«³²

Persze, Hubay nem szereti a fegyelmet és a tekintélyi elvet. Viszont mi kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy ezek a dolgok és velük kapcsolatban a barokk misztika világa mésem állhattak messze parasztjaink lelkétől. Hisz akkor nem vették volna át és nem őrizték volna oly soká hagyományként! Pedig átvették és megőrizték, amint ezt a mai néprajzi kutatás igazolja. »Vannak falvak, ahol a barokk szimbolum- és képfantázia a templomból kitört, parasztházak mennyezeteire a csillagos ég képét festette a Szentháromság, az Immaculata s egyéb vallásos ábrázolások barokkos motívumaival ékesítette föl. És általában mindmáig a barokk hősi, borzalmas vagy idillikus patoszában át látja a falu népe magyar földön megnyitni az eget, barokk látásmód uralkodik vallási képzelein és a másvilágba ívelő fantáziáján, századok megrögzött hagyományaképen és egyelőre kiüríthatatlanul.«³³

²⁹ Halász G.: A humanista hadvezér. Apollo, II: 227.

³⁰ Mályusz E.: A Rákóczi-kor társadalma. (Rákóczi-emlékkönyv II.) Budapest, 1935.

³¹ Horváth J.: Magyar versek könyve. Budapest, 1937: 124.

³² Sándor I.: A magyar falu szellemtörténete. Vigilia, 1936. I.

A német barokkról Lützelér állapította meg, hogy udvari jellege mellett mennyire népies volt egyuttal. Barokk vonásokat őriz mindmáig az alpesi németiség népies katolicizmusa is. Franciaországról pedig joggal mondhatta Schubart: »Die französische Kultur ist ein Stück Barock, das in die moderne Zeit hereinragt.«³⁴

Sapienti sat! A barokkot ugyan nem szükséges felújítani, de tanulhatunk nagyszerű alkotásaiból. Ma igenis univerzalisztikus eszményekre van szükségünk, hogy az európai szellemet új utak felé vezethessük! Ortegától Berdjájevig, Evolától Schubartig ez korunk nagy gondolkodóinak kiáltása. A barokk példát adhat ezen az úton, mint ahogy Leibniz monasz-elmélete elődjévé, ősvé válhatott az új dinamikus fizikának.

Végül pedig rá kell mutatnunk Hubay sulyos önellentmondására. A szellem-történetről és barokk-kedveléséről azt hirdeti, hogy »különböbb emberi kapcsolatok nélkül lebeg ma újra és egyelőre a tudomány szintje fölött.« Négy sorral alább viszont már azt jelenti ki szerzőnk »ex cathedra«, hogy a szellemtörténet és az »abszolutista német barokk« egyaránt azt tanítja: »elfogadni a kor parancsoló szavát!« — De hát ez nem emberi kapcsolat? Hisz »a kor parancsoló szava« is embereken keresztül szólal meg, és emberek formálják a kort!

Minthogy azonban Hubay a zord ítélőbíró elutasító hangsúlyával állandóan egybefűzi a »német abszolutizmust«, a barokkot és a szellemtörténetet legyen szabad egy biztos ítéletű és tudású igaz magyar tudós, Koszó János szavait idéznünk a szellemtörténetről: »Egy tanulással szolgál nekünk ez az új irány: a német szellem még mindig a vezérszerepet viszi az egész világon annyi megpróbáltatás után, sőt talán éppen ezektől még nagyobb tevékenységre sarkalva. Tévedtünk tehát akkor, amikor helyette mind nagyobb hévvel kezdtünk a francia irány felé orientálódni... A németeket nem lehet büntetlenül figyelmen kívül hagyni semilyen tudomány terén, de legkevésbé a szellemi tudományokban. A francia iránynak a problémák mélyébe be nem hatoló, külsőségek tárgyalásában éleselméjűséget kifejtő módszerért nem kárpótol eléggé a szellemessége sem. Mai nap nem lehet felosztásoknál, rendszerezéseknél, logikai játékoknál megállanunk, a véresen komoly szükség kényszerít leásnunk a mélybe, a minden szellemi alkotást létrehozó nagy erők forrásaihoz.«³⁵

Angyal Endre.

³⁴ H. Lützelér: Zur Religionssoziologie deutscher Barockarchitektur. Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 1931: 563. E. Alker: Deutscher Surrealismus. Helicon, III: 128. W. Schubert: Europa und die Seele des Ostens. Luzern, 1938: 260.

³⁵ Napkelet, 1923: 996.

S Z E M L E

Mitrovics Gyula esztétikája

Mitrovics Gyula: A műalkotás szemlélete. Budapest, 1940. Rózsa-völgyi és társa. XV—334. l. 43 műmelléklettel.

Mitrovics Gyula nemzetnevelő tudományos munkásságának jelentős voltát e munkásság félszázados határánál méltóképpen megörököltette és szemléltette e folyóiratnak közel 700 l. terjedelmű (1939.) évfolyama, amelynek igazi és helyes neve ez: Mitrovics Gyula emlékkönyv-tudományos munkásságának ötvenedik évfordulója alkalmából. Bizonyosságot tett ez emlékkönyv arról, hogy a magyar esztétikai irodalomnak Mitrovics a legtermékenyebb és leghatásosabb művelője, Nemcsak számos értekezéssel és több könyvvel fejlesztette és vitte előbbre a tudományos magyar esztétikát, hanem munkásokat is toborzott maga köré és életre hívta az Esztétikai Társaságot, ennek felolvasó üléseit és folyóiratát. Ma szerénytelenség nélkül kimondható — az Esztétikai Társaság tudományos életünknek jelentékeny tényezője. Azzá tette Mitrovics tudományos munkásságának a súlya s agitatori, szervező személyiségének a vonzó, lendítő kisugárzása. Bizonyosságot tett továbbá az Emlékkönyv főképp az ifjabb nemzedék és a távolabb állók előtt a Mitrovics tudományos munkásságának sokoldalú gazdagságáról. Középpontja és főproblémája a Mitrovics tudományos munkásságának az esztétika, de állandóan művelte a rokon tudományokat is. Külön értekezés ismertette az Emlékkönyvben — és joggal — a Mitrovics Gyula bölceletét, neveléstudományi rendszerét, kulturpolitikai eszméit és törekvéseit. Lehetett, sőt kellett volna külön tárgyalni Mitrovics irodalomtörténeti eszméit, kritikai elveit is, hogy hogy egyebet ne említsünk gazdag és széles alapvetésű tevékenységéből. Joggal, — mondom, — mert Mitrovics mindezekben a diszciplínákban is nemcsak egyszerűen tájékozódott főproblémájának, az esztétikának a művelése érdekében, hanem életrevaló gondolatokkal, helyes szempontok kiemelésével maga is művelte, előbbre vitte e tudományokat. És végül rávilágított az Emlékkönyv egyik szép és lelkes értekezése arra is, hogy Mitrovics gazdag és sokoldalú munkásságát, egész pályáját mint eszme a humanitás és religiozum harmonikus egysége és mint gyakorlat, életfolytatás a nemzeti kultúra önzetlen szolgálata jellemzi. (Rácz Jenő Ferenc: A humanitás és religiozum kapcsolata Mitrovics Gyulánál. I. m. 94—120 l.)

Feltűnő volt azonban — e sorok írója előtt legalább különösnek tetszett, — hogy az Emlékkönyv nem ismertette és méltatta külön tanulmányban a Mitrovics esztétikai elveit és rendszerét, egész gazdag tudományos munkásságának éppen a középpontját. Az Emlékkönyv szerkesztői valószínűleg tudták, hogy ennek majd akkor lesz ideje, ha megjelenik Mitrovics összefoglaló rendszeres esztétikai főműve, tudományos munkásságának betetőző corollariuma.

A várt és kívánt alkalom elkövetkezett, megadatott Mitrovicsnak, hogy munkásságának legrégibb és legállandóbb problémáját minden vonatkozásban kifejtse és megfelelő alakban közre is bocsássa. Bármennyire szerény és természetes osztályrész ez, viszonyaink között mégis felemelő és meglegedés forrása a szerzőre nézve, buzdító példa a szorgos és kitartó kutatásra és emlékezetes esemény Társaságunk, a magyar esztétika élettörténetében. Tisztelettel és örömmel köszöntjük Mitrovicsot pályájának és a magyar esztétika e nevezetes mozzanatánál.

Mindenekelőtt állapítsuk meg művéről, hogy a kevészámu magyar nyelvű teljes és rendszeres esztétikák (Péterfi, Greguss, Bihari, Pekár Károly, Kis-Erös) számát a Mitrovics műve nemcsak gazdagítja, hanem önálló eredeti rendszert ad. Olyant, amelyik nemcsak ismereteti és reprodukálja az eddig elért hazai és külföldi eredményeket, hanem saját módszerrel és saját szempontok szerint világít rá és foglalja eredeti rendszerbe az esztétika egész anyagát.

A cím — A műalkotás szemlélete — nem ígér ugyan teljes esztétikát, de a mű tartalma a címnél sokkal több, majdnem teljes esztétika. Ezt a tartalom vázlatos megnevezése is szemlélteti.

Első része a tartalomnak az ismeretelméleti alapvetés. 1. Művészet. (A kultúra és művészet, a művészet lényege. Vallás, erkölcs, művészet.) 2. A szép (különböző értelmezése, öncélúsága értékrendszere.) 3. Az esztétika rendszerei és problematikája. 4. Az esztétikai közösség. 5. A felosztás.

Második része az esztétikai észrevételt és az esztétikai megértést az egyes művészetekben és azok alkotó elemeiben (tér, vonal, hang, szín; iparművészet, építészet, szobrászat stb.) tárgyalja.

Harmadik részben az esztétikai érzelmek mineműségét elemezi könyvünk, megvilágítva az esztétikai érzelmek különállását, az esztétikai érzelmek alapelemeit és megállapítva az esztétikai tetszés lényegét.

Ez önmagában is teljes esztétikát a kiváló szerző ki akarja egészíteni még egy másik könyvvel, melyben, mint ígéri, a szép fajait: szép, bájos, fenséges, tragikum, humor, komikum stb. fogja tárgyalni. Ez a magyarázata annak, hogy ebben a kötetben a széppel csak mint általános esztétikai valósággal foglalkozik. Kívánjuk, hogy a szép fajainak részletes tárgyalását tartalmazó kötet is mielőbb napvilágot lásson, hogy a rendszer e tekintetben is teljes legyen.

Köszöntő sorainkat hosszúra nyújtaná, ha a tartalmat részletesen ismertetnők s ez ismertetés rendjén felsorolnók a Mitrovics rendszerének csak legfőbb eredeti szilárd megállapítását és helytálló eredményeit is. Ez külön kritikai tanulmány feladata. Abban aztán helye lehet a perbeszállásnak, a szerző tételeivel, felfogásával, esetleg ellenkező álláspont kifejtésének is. Mi azonban ezuttal a művet csak mint egészet tekintjük s mint ilyenről említünk fel még csupán egy, de kiválóan értékes, szinte magában álló meghatározó tulajdonságot.

Hogy rendszeres és teljes magyar esztétikát ad, már említettük. Önálló módszerű eredetisége és az esztétika kérdéseit új szempontokból megvilágító és továbbfejlesztő tudományossága mint önként értendő, de mégis döntő értékű főtulajdonsága mellett nagy erénye a könyvnek a legmagasabb értelemben vett s pompásan meg is valósított népszerűsítés. Mivel célom, nem csak tudományos rendszeralkotás volt, hanem az is, hogy az esztétikai elveket a művelt közönség szélesebb köreibe is bevigyem s ezzel az egészséges irányú művészet további fejlődését és zavaros gyakorlati s elméleti törekvésektől való megtisztulását is elősegítsem, lehetőleg könnyen érthető olvashatóságot akartam, tudományos felelősségem teljes megőrzésével, a közönség kezébe adni — mondja maga a szerző az előszóban. Szigorúan tudományosnak s ugyanakkor népszerűnek lenni, ugyanazzal a mondattal és okfejtéssel szólni a szakemberhez és a nagyközönséghez, még a fizikai tudományok körében sem könnyű feladat, szellemi tudományban pedig, különösen, ha az, mint az esztétika is, a közönség előtt csak foszlányosan ismeretes, ugyancsak nehéz vállalkozás. Mitrovics a maga kitűzte nehéz célt teljes sikerrel megvalósította. A szaktudomány szuverén ura következetes önfegyelmével és percre sem bágyadó szeretettel a nagy nemzeti közösség, a nemzeti művelődés szent szolgálatát is végezte és teljesítette. A népszerűsítés fogalma általában véve a tartalom tömörségének a feláldozását, a szabatos szakszerűségről lemondást jelenti s ezek helyén bőbeszédűség, terjedősség és hígítás szokott előradni. Nos a Mitrovics könyvében mindennek nyoma sincs. Műve eleitől végig szigorúan szakszerű, tömör, tudományos okfejtés. Csakhogy nem zavarosan, német magyar nyelven fogalmazta meg mondanivalóit, hanem gondosan szegfejjére ütő szóval, tiszta magyar észjárással, épkezláb magyarsággal. Tiszta magyarságú fogalmazás, — ebben áll mindössze a Mitrovics népszerűsítése. Magyar szóhasználat — a purizmus okatlan szélsősége nélkül, — magyar észjárással megszerkesztett mondatfűzés, melyben a rövidség és szabatosság nem fehér holló, hanem természetesen érvényesülő lényeg, ezek a népszerűsítés, a közelebb vitel egyszerű, de pontosan és következetesen használt eszközei a Mitrovics könyvében. Mitrovics nemcsak mint tudós, mint szakember áll az élen, hanem mint kiváló stílusza is. Bizonyosra vehető, hogy eljárása minden irányban javára válik a magyar esztétikai gondolkodásnak. Az ő példája

a szakembert, a szaktudomány művelőit több és gondosabb magyarságra sarkalja. A közönség pedig jóleső meglepetéssel fogja tapasztalni a Mitrovics könyvének olvasása és tanulmányozása közben, hogy az elvont esztétikai fejtegetés sem idegen és felhőkön túli ködös tudomány számára, hanem az ő szellemiségének és műveltségének is a tükré, tájékoztató kalauza és igazoló mértéke.

Midőn tisztelettel és örvendező elismeréssel jelentjük e tárgyilag és személyileg határt jelző nagyértékű mű megjelenését, őszintén kívánjuk, hogy kiváló szerzője hosszú éveken át tanúja lehessen annak, hogy műve és munkássága a magyar esztétikai tudománynak szilárd alapköve, a magyar esztétikai közművelődésnek pedig egyre élesztő kovásza.

Ad multos annos!

Kristóf György.

A Jugendstilus — és ami utána jön.

Fritz Schmalenbach: Jugendstil, 1935. — Kunsthistorische Studien, 1941.

Már az első szónál megakadunk. Azok a végtelen kígyóvonalaknak nevezett, de valójában csak »felizgult giliszták«, amelyek ártatlan üzleti nyomtatványokat kereteznek be, azok a virágkehelynek formált ivópoharak, amelyek ugyan csinosak voltak, de, amelyekből éppen csak inni nem lehetett, azok a billiárdgolyók, amelyek domborműekkel ékesítve kissé szeszélyesen gurultak, vajjon ezek és más hasonló jelenségek feljogosítanak e arra, hogy stílusról beszéljünk? Nem ajánlatosabb e róluk »Egy furcsa divat nagynénéink idejében« cím alatt emlékezni meg?

Schmalenbach elkerüli ezt a problémát. Elfogadja a köztudatba átment kifejezést és csak tartalmát próbálja meghatározni. Meglepő, hogy a jugendstilust nem tekinti lázadásnak a korábbi nemzedékek historicismusával szemben. Nemcsak azért mert átvett idegen egék alatt kiművelt motívumokat, japánit és roccocot, hanem azért is mert a historicismushoz hasonlóan a formait, a felületes díszet tartotta hangsúlyozandónak.

A felhasznált díszítő motívumok azonban — és ez az új — nem kívánják a teret érzékeltetni, hanem a síkot, hogy így mondjuk, kiemelni. Nem töreksenek holmi festői hatás elérésére mint a »műterem-stílus«, hanem ritmusra. Ezt a szinte zenei célt a kiegészítő-színek analógiájára elképzelt complementér vonalak segítségével akarják elérni. Tervezőiket vagy a természet ihlette meg, virág-indákat és hattyú-nyakakat stilizálnak, vagy pedig elvont arabeszkeket találgatnak ki. Eszerint azután többféle irányt és iskolát lehet megkülönböztetni, valamint párhuzamba állítani a Jugendstilust, amely német, a császárvárosban kivirágzott Szeccessióval.

Az »ifjúság« elsősorban az iparművészetben élte ki magát. Az építészet átvette a historicismus alapelvét: az épület lássék egy élő organizmusnak, részei nyíltan mutassák, hogy milyen funkciót teljesítenek, így árulja el az oszlop entasisa duzzadó izomként a reánehazódó terhet. Ennek a dogmává kifejeződött elvnek lesz azután tagadása a »Neue Sachlichkeit.« Az a forma, amelyik nem fejez ki semmi szerveset, a kocka, lesz ideálja napjaink stílusának. Egy betonpillér közönbös, nem hirdeti ékes szóval az általa teljesített funkciót.

Eddig Schmalenbach. Nekünk azonban sajnos szabadjon még egy kérdést felvetnünk. A Jugendstílus csak a képzőművészetekben mutatható-e ki és nem hatott-e legalább is felületesen az irodalomra és az életre is? Azok a századeleji címlapok amelyek beburkolják a könyveket, azoknak különös cirádái, nem árulnak-e valamit, keveset, el a könyv tartalmából? Nem jellemzik-e kissé pl. a fiatal Ady költészetét is?

Baumgarten Sándor

Középkori kultúra, középkori költészet.

Kardos Tibor könyve a magyar irodalom keletkezéséről. Budapest, 1941. A Magyar Történelmi Társulat kiadása. 8° 290 l. 12 kép.

»A középkori magyar költészet és művelődés csak azért lehetett nagygyá, azért teremthetett történeti műveket, költői formákat, nagy egyéni alkotásokat, azért teremthetett önnön törvényei szerint igazodó külön irodalmi világot, mert az élet elég gazdag volt ahhoz, hogy létrehozza. A költészet zúgó erdeje mindig annak a népnek a géniuszát hirdeti, melynek földje fölnevelte.« Ezzel a két mondattal zárja le szerzőnk művének érett, szép szövegét. De értjük a célzatot. Arra a nagyvonalú képre gondolunk, amit előljáróban rajzolt meg a középkor külföldi költészetéről és ennek keretén belül a szóbeli költészet személyes formájáról. Azt szeretné minden igyekezetével kimutatni, hogy a forrongó, kialakulóban lévő, de minden esetre roppant színes és gazdag költői világnak feltétlenül részese a középkori magyar költészet. Ez legfőbb törekvése, de milyen súlyos feladattá válik tüstént, mihelyt arra gondolunk, milyen megszámlálhatóan kevés a középkorból fennmaradt magyar és magyarországi szöveg és a költészetre vonatkozó korabeli utalás sem sokkal számosabb. Valóban súlyos feladat és ha a kutató csak valamennyire is nem jól választja meg a kiindulási alapját, munkája eleve a tudománytalanság veszélyét hordja magában. Érti jól ezt a veszélyt Kardos Tibor, ezért mond le arról az igényről, hogy a középkori magyar költészet poétikáját írja meg szövegek nélkül, mert ez kitűnő olvasmány, de bizonyítást költészet lett volna. Az ő alapja biztos és a tudományos célt egyedül szolgáló. Az iro-

dalomtörténetet mint szigorúan történeti tudományt fogja fel. Tanulmánya tehát történettudomány. A középkor költészetét mint történeti anyagot fogja fel, de ezt az anyagot az akkori törvényszerűségekből, az akkori formákból értelmezi és az akkori magyar kultúrából s életéből igyekszik levezetni. Ezért nem hanyagolja el a költői teremtést, az énekes típusok kibontakozását, az életre gyakorolt visszahatásokat, a magyar költészet európai összefüggését, magyar melegágyait, öntevékeny és folyamatos alakulását. »Hiszen a költészet az élet és kultúra egységéből emelkedik ki külön világgá.« Így tudja a középkor irodalmi életét a maga valóságában élénk állítani és hozzáértő kézzel tudja elemezni kapcsolatait a társadalommal, az iskolával, az udvarral, a művelt középréteggel, a néppel, a nemzeti életformával. Célkitűzése érdekében a szóbeli költészetet mindinkább előtérbe kívánja állítani, talán kissé a megengedettnél túlzottabban is. Egészséges empiriával egyszerre igyekszik vázolni a társadalmi összefüggéseket és az irodalmi életet mozgató belső törvényszerűségeket. Nem hanyagolja el az írás irodalomfejlesztő szerepét, érdeklődése középpontjában mégis mindig az alkotás, az »élő tárgy« áll. S bizony állíthatjuk, hogy az irodalom anyagának és fogalmának a megszorításával vizsgálatainak döntő kritériuma mindenkor a szép.

Történeti tanulmányt kíván tehát írni szerzőnk, midőn erre a problémára igyekszik művével feleletet adni: »Hogyan bontakozott ki a magyar költészet a középkor századain keresztül, hogyan volt lehetséges, hogy bár a tatárjárás elpusztította, nagy hősi korszaka után, ki tudta fejleszteni örökségéből a késő középkori és renaissance-kori virágzását?« De a költészet írásos és szóbeli formájával szemben mindenkor legfőbb követelmény a szép. S etekintetben mértékét nem egyszer meg is szigorítja: a divattól függő szépet, — az idő függvényét — hozzá-viszonyítva az idő felett álló szép örök normájához.

A szerző nagyon megkönnyíti az ismertető munkáját. Summájában maga foglalja össze műve menetét. Ötszáz esztendő kulturális és költői fejlődésfolyamatát tekinti át művében. Fejtegetései valóban történelmünk küszöbéről indulnak el. A nemzet európai jövőjét az egyházi latin műveltség és a magyarság hagyományai kezdettől fogva együttdolgozták ki. A kereszténység befogadása nem tüntette el tehát a meglévő népi műveltségtartalmat. Ez a tartalom azonban szóbeli volt és így nehezen megőrizhető. A régi és az új vallás között az igazi elentétet a harcias erkölcsök jelentették. Ezeket kellett a kereszténységnek megszélesítenie. A latinkulturájú szerzetesek jelentékeny hatással vannak az élőszóbeli költészet fejlődésére s az ő iskoláikban születik meg a művelt költő típusa. A korai latin irodalomban megjelennek a misztika első nyomai és az orális költészetet is gazdagítják. Lassan-lassan az udvar is szerepet játszik az irodalom életében és mindinkább a nemzeti ízlés irányító központja lesz. A lovagkirályok idejében megcserélődik az európai elemek fontossága. Elsősorban az udvar

döntő fontosságú szerepének tulajdonítható, hogy a tatárjárás katasztrófája nem tudta alapjaiban megrendíteni, sem megsemmisíteni a magyar műveltséget. »A kultúra alapvonása, hogy nem annyira épületekben, mint lelkekben van.« Nagy károkat okozott a pusztítás, de semmi esetre sem helyrehozhatatlanokat. A XIII. században formálódott ki például a mai értelemben vett nemzet-fogalom. A latin és a népi műveltségtartalom véglegesen összeolvad az egyházi iskolából kikerülő deákságban. S ez éppen akkor van, amikor a közép-nemes réteg lelkében kialakul a nemzeti öntudat és a népszuverenitás elve, a nép nagy tömegeiben pedig valami új vallásos vágyakozás és izgató nyugtalanság támad. A bencések, a ciszterciek és a premonstreiek után megjelennek a ferencesek és a domonkosok. Késő lovagkori udvarainkban a humanizmus törekvései tűnnek fel mind fokozottabban. A magyar műveltségben szerepet vivő európai mozzanatok ismét felváltják egymást s ennek hatására elterjed a lovagi életfelfogás. Közép-nemes hősök népies mondák és históriás énekek alakjaivá lesznek. Aztán nagy lendületet vesz az iskolaügy. Egyre erőteljesebb lesz a városiasodás és létrejönnek az írott magyar vallásos irodalom előfeltételei. Az apácák, a harmadrendűek és a konfráterek számára lassan-lassan irodalom alakul ki, mely múló, de evolúciós, melynek fejlődése a protestantizmus korában fejeződik be. Időközben az epika és a líra is eljut középkori fejlődésének utolsó állomásához. A művelt énekesek a szóbeli költészetet virágoztatják fel, az egyháziak és a deákok pedig humanistává lesznek. S a humanisták közül sokan a nép nyelvéhez folyamodnak. »A nemzeti ébredés a tömegek nyelvének ébredése.« A derekasan népies jellegű középkori művelt magyar osztály veti meg a vulgáris irodalom alapjait. »Cselekedetének két pólusa: a népi nyelv öntudatának fölfedezése és az irodalom humanista megbecsülése.« A magyar középkor alig észrevehetően mentődik át Mátyás király új Magyarországaiba.

A középkor magyar költészet tartalma, műformái, ritmusfejlődése ilyenformán mind annak a bizonyúsága, aminek a magyar kultúra egyetemes képe: »magához lényegítette az európai formákat. Nemcsak hozzáadással, egybeolvadás útján, hanem belülről, európai egyéniségének kifejezésével teremtett kulturát és annak legemberibb, legnagyszerűbb formáját, költészetet.«

Hogyan volt lehetséges ez a belülről jövő kulturformálás a magyarság európai nemzeti létének a meglehetősen korai szakaszaiban? — kérdezzük utólag. Csak úgy lehetett az, hogy a messziről jött magyarság lelkéből már a kezdet kezdetén is hiányzott a barbárság és határozott érzeke volt a finomabb szépségek iránt. Erre a kezdeti esztétikai beállítottságra már a pogány magyar korban is több jelet találhatunk.

Vitán felül nagy érték Kardos Tibornak ez a könyve, már csak azért is, mert a nemzeti eidos kialakulását megkapó felkészültséggel, adatainak kifogyhatatlan tárházával a történelem eszközeivel és mód-

szerével rajzolta meg. E tekintetben műve most egyedülálló. Másrésztől azonban ne hallgassuk el egy-két észrevételünket a szerzőnek irodalomtörténetirői — hangsúlyozzuk: csak irodalomtörténetirői — eljárását illetően. Meggyőződésünk, hogy ebben a vonatkozásban ugyanis még e kor kutatási nehézségeit is tekintetbe véve, kissé sok hipotézist állít fel és azokat vagy tüstént, vagy néhány lappal odébb mint bebizonyított és általánosan elfogadott, tudományos igazságokat kezeli. Gondoljunk csak például az előbbi tanulmányaiból átvett, laikus bibliáról szóló hipotézisére. Majdnem egy egész fejezet épít rá. S tudjuk, hogy idevonatkozó bizonyítékait a tudomány ma sem fogadta még el egészen. Nincs ugyanis bizonyíték arra, hogy a naptárkerék későbbi toldalék. Ugyanígy szép fejtegetések, de sokban feltevések a korai drámai kísérletekre vonatkozó tételek. Mindennek végzetes következménye lehet. Találkoztunk már olyan, egyébként tudományos igényű s jószándékú munkával, mely Kardos Tibor egyik-másik hipotézisét mint igazságot fogadta el s elméletet épített rá. Ez az irodalomtörténetirői eljárás tehát nagy veszedelmet rejt magában. Tudjuk, hogy szerzőnket páratlan kiritikai érzék jellemzi, eljárását tehát csak abban kereshetjük, hogy tudósi buzgalmában néha nem tud elég önmegtartóztató lenni.

Tudományos irodalmunknak valódi gazdagodása Kardos Tibor munkája.

Dénes Tibor.

Olasz szemle.

A mai olasz művészi élet ez évben egy hónap alatt két világhírfü bűszkeségét veszítette el: az egyik Adolfo Venturi, művészettörténész, a másik Ettore Tito festőművész. Mindketten magas kort értek el és bámulatosan termékeny tehetségüknek gazdag gyümölcseit hagyták hátra.

Adolfo Venturi Modenában született 1856-ban. Rendszeres iskolai kiképzésben nem részesült; mint autodidakta művelte ki magát. Művészettörténeti kutatásait szülővárosában, a híres Este-képtár múkincsein kezdte és már 22 éves korában ennek a galleriának felügyelője lett. Azután a ferrarai rinascimento-korabeli művészettel foglalkozott behatóbban. Az Este-család ottani levéltárában ez időben végzett kutatásainak lett az eredménye számos, eddig ismeretlen művész felfedezése és kevésbé ismert vagy egyáltalában elfeledett mesterek átértékelése. Nagyértékű munkásságára az illetékes kormánykörök is felfigyeltek. Így került Rómába, a közoktatásügyi minisztérium művészeti osztályának élére, azzal a különleges megbízással, hogy kiritikai alapon állítsa össze az ország köztulajdonában levő múkincseinek katalógusát és ezel egyidejűleg végezze az állami képtárak átrendezését is. Egymásután tette közzé Venturi a capitoliumi, a vatí-

káni, a firenzei Pitti-beli, a római Borghese-képtár, majd a velencei Accademia di Belle Arti és a milanoi Pinacoteca Brera gyűjteményeit ismertető katalógusokat. E tíz éves hivatali működése idejére esik (1894) a ferrarai festészet reprezentatív bemutatásának rendezése a Burlington Fine Arts Club kiállításán.

Maga Giosué Carducci volt az, akinek ajánlatára 1890-ben a római egyetemen a művészettörténet tárgyköréből magántanári képesítést nyert. Hogy ezután kizárólag tanári és tudományos munkásságának szentelhesse minden idejét, 1901-ben lemondott a minisztériumban betöltött állásáról. Mikor azután 1931-ben a hetvenéves korhatár elérésével tanszékétől is megvált, még fokozottabb mértékben folytatta tudományos munkásságát. Kiváló érdemei elismerésül ekkor a király szenátori rangra emelte.

Adolfo Venturi valóban elévülhetetlen érdemeket szerzett művészettörténeti kutatásai mellett egy tekintélyes szaktudós-nemzedék kiképzésével is. Tulajdonképpen ő a megalapítója hazájában a rendszeres és átfogó művészettörténeti tanulmányoknak. A mai olasz művészet-történészek csaknem valamennyien (köztük Pompeo Molmenti, Roberto Papini, Arduino Colasanti, Giuseppe Fiocco, Giorgio Nicodemi, Anna Maria Brizio és saját fia Lionello az ő nyomdokain, sőt részben az ő irányítása mellett is fejlődtek. Az általa alapított *L'Arte* című, külföldön is igen becsült folyóiratot ő maga szerkesztette, illetve irányította fáradhatatlan buzgalommal élete végéig.

Mint műtörténész, a történeti adatok kellő figyelembevétele mellett éles kritikai elismeréssel és gondos esztétikai értékeléssel nagy súlyt helyezett a műalkotások stílusának, a bennük kifejezésre jutott technikai fejlődésnek és a művész egyéni felfogásának megfigyelésére. Nem egy esetben ily alaposan sikerült neki egyes mestereket egymáshoz közelebb hozni, illetve közös iskolába, azonos irányba beleállítani.

Adolfo Venturi életének főműve azonban a hatalmas, 22 kötetre terjedő *Storia dell'Arte italiana*, melyet sorozatosan 1901-től 1936-ig tett közzé. E korszakalkotó munkában élvezetes, a művelt nagyközönségnek is könnyen hozzáférhető előadásban adta a művészettörténeti korok alapos tárgyalását és a nagy mesterek mélyreható elemzését.

E szűkre szabott megemlékezés keretében Venturi-nak csupán néhány kimagasló tanulmányára utalhatunk. Ilyen a Gentile da Fabriano és Pisanello művészetét egybevető, 1896-ban Firenzében megjelent monografiája, továbbá a Madonna ábrázolásáról írt, 1900-ban Milanóban közzétett tanulmánya, azonkívül Leonardo da Vinci, Raffaello, Michelangelo, Botticelli, Correggio, Giovanni Pisano műveit és az északolasz quattrocentobeli festészetet tárgyaló munkái stb.

Adolfo Venturi bámulatosan termékeny és mélyreható művészet-történeti munkássága az olasz művészet fejlődésének számos problémáját oldotta meg. A száraz történelmi adatok elé mindenkor a

művész egyéniségének felismerését és a kor lelkének megnyilvánulását a műalkotásokban. Az emberiség kulturtörténetében Adolfo Venturi neve fenn fog maradni mindenkor.

Ettore Tito, a 82 éves korában elhunyt művész, jellegzetesen velencei festő. Ámbár nem a lagunák városában, hanem a nápolyi öböl partján, Castellamareban született, anyja révén mégis velenceinek tartotta magát. A rajzhoz való hajlama és készsége már gyermekkorában feltűnt, úgy hogy még az előírt korhatárt megelőzőleg felvették a veneziai Accademia di Belle Arti művészképző iskolájába.

Mint korának csaknem valamennyi ifjú festőművésze, úgy Tito is eleinte Favretto hatása alá került, főleg a kompozíció terén. A régi mesterek közül pedig a velencei rinascimento utolsó nagy képviselőjének: Giovanni Battista Tiepolo-nak ragyogó koloritja ragadta el. De csakhamar teljes eredetiségében bontakozott ki Ettore Tito tehetsége. Nemcsak hazájában, hanem külföldön is sűrűn szerepeltek vásznai a művészeti kiállításokon.

Már kora ifjúságában megihlették ecsetjét Venezia ragyogó színei, festői részletei, a tarkavitorlás halászbárkáktól népes tengere, mind olyan motívumok, amelyek művészi pályáján ezer változatban keltek életre vásznain. A római modern Nemzeti Képtár is őrzi a velencei régi halpiacot ábrázoló remek festményét. Ily tárgyú alkotásaiért méltán nevezték el a velencei festészet Goldoni-jának.

Egy másik kedvelt tárgyköre, amelyből sűrűn merített, mythologiai alakok ábrázolása volt: centaurok, nimfák, tengeri istenségek kelnek életre vásnain. Monumentális allegorizáló kompozícióin pedig Venezia hajdani dicsőségét örököltette meg. Gazdag fantáziára vallanak üde színharmóniával megfestett freskói, melyek a Scalzi-templom mennyezetét díszítik.

Élete derekán igen felkapott arcképfestő is volt Ettore Tito. Kitűnő megfigyeléssel és lelkeség találó kivetítésével ábrázolta a Borghese hercegi és a Volpi grófi család hölgytagjait, azonkívül saját feleségét, gyermekeit és számos személyes barátját is.

Ettore Tito elhunytával letűnt a velencei ottocento-festészet utolsó nagy képviselője.

A Settecento grafikájának kiállítása Velencében.

Adria egykori királynője a mai válságos időkben is igyekszik nemes áldozatkészséggel büszke lokalpatriotizmussal tartani a művészet terén hajdan betöltött vezető szerepét. A páros években a nemzetközi »Biennale« kiállításainak ad hajlékot a gyönyörű városi park a Giardini Pubblici területén. A páratlan számú esztendőkből pedig egy-egy kimagasló művészfiának vagy művésze valamelyik fényes korszakának alkotásaiból nyújt összefoglaló tárlatot.

Az utóbbi években felejthetetlen élményt jelentett Velence műértő látogatóinak Tizian, azután Tintoretto és legutóbb Paolo Veronese számos művének kitűnően megrendezett kiállítása, az idén pedig a

velencei Settecento gazdagon virágzott grafikájából nyílt meg egy érdekes sorozat Rodolfo Pallacchini professzor teljes áttekintést nyújtó összeállításában.

Fényes nevű művészek rézkarcai, metszetei és rajzai tárulnak a látogató elé. Giovanni Battista Tiepolo ragyogó lapjai mellé sorakoznak Bellotto, Canaletto, Guardi intim tájrészletekkel vonzó darabjai és Longhi pompás megfigyelésű társas jelenetei és alakjai. Gazdagon van képviselve Piranesi monumentális hatású grafikája, mellyel az antik Róma büszke maradványait örökölte meg, továbbá Bortolozzi-é, aki szülővárosából Londonba jutva, ott híres grafikai iskolát alapított. Külön érdekessége továbbá e kiállításnak, hogy a XVIII. századbeli velencei művésznők egész sorának lapjait is bemutatja.

Ritka élvezetben részesülhet most a Velencét megjáró idegen, ha alkalma nyílik a sok nyilvános és magángyűjteményből idekerült sorozatot, amelyen 80 művész mintegy 600 lappal van képviselve, végigszemlélni.

(m. o.)

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK REVUE D'ESTHÉTIQUE

Schriftleitung und Verwaltung — Rédaction et adm.: Bp. XII. Pilsudski-út 37

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG

CÉLJA:

A művészetelmélet rendszeres művelése. A külföldi ilyen természetű eredmények figyelemmel kísérése, felhasználása és közvetítése a hazai tudományos élet és művelődés számára. Kapcsolat teremtése elmélet és gyakorlat, valamint a művészetelmélet egyes szakkörei között. A nagyközönség tájékoztatása. Végeredményben: a magyar művészi élet számára a csupán bölcseleti elmélyüléssel elérhető öntudat és öncélúság biztosítása. (Alapszabályok, 2. §.)

TAGNAK

jelentkezhettek mindenki; a felvételtől a választmány dönt s a jelentkező értesítést kap. — Tagsági díj évi 6 P. — A tagok díjmentesen kapják a Társaság folyóiratát, az Esztétikai Szemlét. A társaság kiadványait mérsékelt áron szerezhetik be.

TISZTIKAR:

Tiszteletbeli elnök: Ravasz László.

Elnök: Mitrovics Gyula. Társelnökök: Benedek László, Kornis Gyula.

Ügyvezető alelnök: Baránszky-Jób László. Titkár: Dénes Tibor. Jegyző: Kozocsa Sándor. Pénztáros: Thurzó-Nagy Árpád.

Tagsági jelentkezés az ügyvezető alelnökségen: XII. Pilsudszki-út 37.

28

P3-

„BAROSS” NYOMDA
Pestszentlőrinc, Üllői-út 117
Telefon: 345—826.

